

صَدوق نور الدين

# عبدا لله الكروي وحداثة الرواية

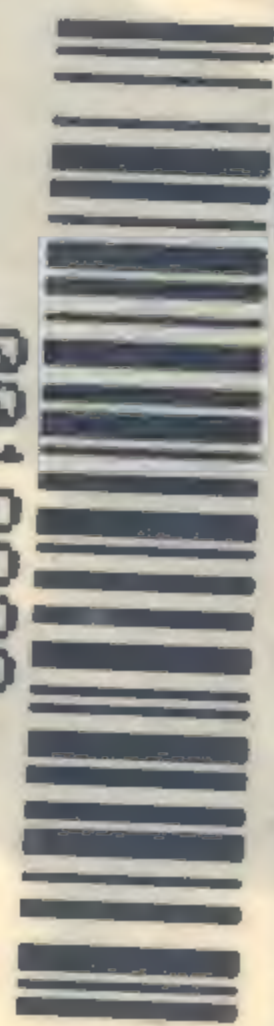
قراءة في نصوص العروي الروائية



المركز الثقافي العربي



0018820



Bibliotheca Alexandrina

8





عبدالله العروي  
وحداثة الرواية

\* العروي وحدائث الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)

\* تأليف: صدوق نورالدين

\* الطبعة الأولى، 1994 : .

\* جميع الحقوق محفوظة

\* الناشر: المركز الثقافي العربي .

\* العنوان:

□ بيروت/ الحمراء - شارع حان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث .

\* ص.ب/113-5158 \* هاتف/343701-352826 \* تليكس/NIZAR 23297LE/

---

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي - الأحباس \* ص.ب/4006 \* هاتف/307651-303339/

● 28 شارع 2 مارس \* هاتف/271753 - 276838 \* فاكس/305726/ .

صَدُوقُ نُورِ الدِّينِ

# عباد الله الكروكي وحداثة الرواية

قراءة في نصوص العروبي الروائية



إلى أمينة:  
غيمة زمن.. ومطر أزمنة





«... لكل ناقد الحرية بالطبع.. لكن عندما يأخذ الناقد ما أكتبُ في «الإيديولوجية العربية المعاصرة» ويطبقه على عملي، فهذا في نظري مجحف نسبياً، لأنني لو كنتُ أريد أن أعبرَ عن الأفكار بشكلين مختلفين لما كتبتُ القصة...».

من حوار مع: «عبد الله العروي».

مجلة «الكرمل» العدد: 11 ص: 176.



«... هكذا هو يمضي، يعدو، ويبعث... غمٌ يبحث، يا ترى؟  
أكيد أن هذا الرجل - كما أرسمه - هذا المتوحد ذو المخيلة الحادة،  
المسافر عبر الصحراء الكبيرة للبشر، يعرف له هو هدفاً هو أسمى مما  
يصبو إليه الجوال العادي. هدف هو أسمى من اللذة الهاربة التي يوفرها  
ظرف ما. إنه يبحث عن ذلك الشيء الذي ستجوز لنا تسميته بـ:  
«الحدثة»...» (\*)

---

(\*) من نص لـ «بودلير»، «رسام الحياة الحديثة» ولقد اقتطفناه عن كتاب «ما  
الحدثة». هنري لوفيفر. ترجمة كاظم جهاد. دار ابن رشد... ص 17...



---

— 1 —

إن أي تصور حول النص سواء أكان شعراً أو نثراً، هو تصور ينطلق من النظر إلى النص موضوع الدراسة والبحث والتمحيص، في ضوء نصوص من نفس الجنس.. هذه النصوص قد تكون للمؤلف ذاته، حيث يُنظر إلى السابق واللاحق، بهدف تأكيد الخيط الرابط والجامع.. أيضاً فالرؤية تكون شاملة، لما يتحقق النظر إلى هذه المتحققات في حقل أوسع، هو بالضبط حقل النصوص ذات الطينة الواحدة، لولا أنها لأدباء آخرين، أو لمؤلفين يضيفون إلى التجربة العربية الإبداعية ويغنونها، وقد يمتد الأمر لما من شأنه أن يخرج عن دائرة الأدب العربي، نحو ما هو كوني عالمي...

— 2 —

تَمَثُّلُ تجربة «عبد الله العروي» الروائية يندرج في هذا المستوى، على الأصح في الأفق المكتمل المفتوح.. المكتمل باعتبار أننا أمام رباعية روائية تقتضي النظر إلى العمل في شمولية، بحكم كوننا أمام بنية مُتَضَامَةٍ.. ومفتوح لأن «عبد الله العروي» كروائي ومبدع، ما يزال قادراً

على العطاء في هذا الحقل والمجال، وبالتالي الإضافة لهذه  
الرباعية...

— 3 —

على أن تجربة «العروي» الروائية لها ما يميزها عن باقي التجارب  
الروائية المغربية الأخرى.. دون أن يغيب عن بالنا عمر هذه الرواية  
القصير، كما محدودية النصوص والكم الضئيل.. إنها تستمد فرادتها  
انطلاقاً من التصور النظري للرواية، وهو تصور يلعب وظيفة المساعد  
حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصية الفني الجمالي، الذي قد يُقصي  
النظري، ويُخضع العمل لحس التلقائية والعفوية.. وقلماً حقق العمل  
المُخطط لمساراته هدفه الإبداعي الأسمى.. إلى جانب هذا، فإن ثراء  
النص الروائي، وهو ما تعكسه بامتياز «الفريق» و«أوراق»، يوضح أننا  
لسنا أمام أي روائي، وإنما أمام حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية،  
سياسية، فنية وغير ذلك.. وهي الحفريات الملتقطة لما هو روائي، في  
مجتمع يضج بما يمكن ملامسته والكتابة عنه...

إن التجربة، وأثر التجربة في النص / وعليه، تجلو عن سعة أفق  
معرفي، وعن تحكم في بناء النص، واستثمار المتخيل.. إنها إضافة  
للنص الروائي العربي ككل<sup>(1)</sup>...

— 4 —

في هذه التجربة الإبداعية، بالإمكان التوقف عند نقاط مشتركة،

---

(1) من المؤسف أن هذه النصوص، وخاصة التجريبتين الأخيرتين لم تنتشرا على  
نطاق عربي واسع...



كما عن الاختلاف الذي يجعل النص لا يشبه النص، وإن كان يمتد به ويسترسل. . . إننا نقف على ذات الفضاء كمركز أساس، مع التنويع من خلاله على فضاءات أخرى. . . منها المحلي والخارجي. . . واللافت أننا على الدوام أمام خروج، أمام موضوعة السفر، حيث سياحة الذات، وبحثها عما يخولها النهل المعرفي، والهدوء الذاتي، بعد أن تمّ رفض الآخر كأسرة، وبعد أن حوكم بالنقاش والجدال كل ما يتصل بالوطن ويعلق به. . .

لقد كانت الشخصية في هذه الأعمال واحدة، فهي تحضر وقد تشبعت بفكر تراثي تقليدي يمثل أصالة لا مفر منها، ومن الدفاع عنها، ما دامت ترسم الماضي في أنصع صورة له. . . أيضاً فإن تشربها للحديث، لمنابع الفكر الغربي ولإبداعه، قبض لها ارتياد آفاق معرفية مكنتها من مسامرة المد الحضاري. . . إنها «ادريس» . . «شعيب» . . «الشيخ العوني» . . «علي نور» . . «سرحان» . . والسارد في «أوراق» . . إنها الصورة الأصل. . . لا نرى في المرأة سواها. . . مثلما نرى إليها من خلال الشخصيات الأخرى. . . إنها الواحد المتعدد. . . والمتعدد في واحد. . .

### الشخصية إذن أصالة وحداثة. . .

بيد أن الحدث في هذه التجربة يتخذ كمتكأ له القضايا الفكرية، التاريخية والوجدانية. . . عبره نتطلع إلى حياة مجتمع، وإلى مجتمع يقطع مراحل حياتية. . . فنصوص «عبد الله العروي» صورة ناطقة عن الواقع، من خلال شخصية. . . ذلك أن السيري سواء تمّ التنصيص عليه كما هو حال «أوراق»، أو العكس، كما تجسّد في بقية النصوص، يكشف عن التداخل بين الذاتي والموضوعي. . . إنها ليست أي ذات، وإنما الذات الفاعلة والدينامية. . .

فمن خلال الحدث لا نقف على المعروف والمألوف والمتداول، وإنما تجسد الرواية تاريخ المعمار، اللباس، تهتم باللون، وحتى بالمطبخ... إنها الرؤية الجامعة... الرؤية الروائية التي لا نعثر لها على الشبيه في النصوص الروائية المغربية الأخرى<sup>(2)</sup>...

## — 5 —

المختلف داخل هذه التجربة، يعكسه التباين الجمالي بين نص وآخر... بين نص روائي يتخذ له بنية الانغلاق، وآخر يرتفع للبناء الفضائي، وثالث ينزع للتنوع اللغوي وتعددده، أما الرابع فهو السيرة الحاوية لمجموعة من الأجناس غير المتجانسة، والتي اكتسبت تجانسها من داخلها، أي من داخل العمل ذاته...

إنها ككل نصوص روائية مسترسلة غير متقطعة، في معناها العام، لولا أن التباين يبقى مؤكداً بين العمل والعمل... النص والنص...

## — 6 —

ارتبط الغموض بمجال الشعر، خاصة الحديث منه... والواقع أن جنس الرواية ذاته تتمظهر فيه هذه الخاصة... ذلك أن تداخل الواقعي بالمتخيل، وبالتالي الاستناد لما هو رمزي أسطوري، يقود على مستوى الفهم والتأويل، إلى نوع من الغموض، إلى ما ليس واضحاً داخل النص الروائي... في تجربة «العروي» الروائية ثمة على الدوام شيء غامض، غير واضح، أقول يتعمد عدم إيضاحه، وإلى نهاية النص...

---

(2) استحضّر «ماركيز» في «الحب في زمن الكوليرا»، خاصة من حيث الإلمام بما يعتبره البعض هامشياً...

فعلاقة «ادريس» بـ «مارية» تبقى غامضة في «الغربة»، بل وتزداد غموضاً في «اليتيم».. أيضاً الحديث عن الاستعمار في رواية «الغربة»، خاصة وأن الرواية تترعُّ لأنَّ لا تكون تاريخية تسجيلية.. الأمر نفسه نفع عليه في «أوراق» بصدد هوية السارد وَمَنْ يكون.. في حين أن دلالة «الفريق» الرمزية تبقى غير واضحة أيضاً.

الغموض في الرواية إذن، يكتسب مشروعيتَهُ من كون الرواية تؤسس سؤال اختلافها، أو غموضها من طريقة ونمط كتابتها.. إنها تنبني على المغاير، دون النحو منحى الكتابات الروائية التقليدية..

يقول «العروي»:

«الشيء الواضح تماماً هو الشيء الجامد..»<sup>(3)</sup>...

— 7 —

من خلال هذا، يحق القول بأن مفهوم الرواية لدى «العروي» ينبني على الخلخلة، وعلى الهدم.. خلخلة التصور التقليدي المرتبط بالحديث عن الواقع وتسجيله، بالتوجه نحو الإحاطة بالذات وما تختزنه من مشاعر وأحاسيس.. فهُمُومُ الذات، تطلعاتها، خيالاتها، هو المهيمن على نصوص ما بعد 1967. أما الخلخلة فتتمثل في بناء النص الفني، حيث تداخل اللغات والمنظورات، والارتهان للرمزي والأسطوري، مع تكسير الأزمنة، واحتضان الرواية لأكثر من جنس أدبي.. كل هذا يعطي للرواية تصوراً جديداً، ومنطلقاً كذلك، خاصة وأن الرواية تبقى الجنس المفتوح على التحوّل الدائم، والتغير بين نص وآخر.. إذا ما ألمحنا بأن هذه المكتسبات تتبلور بدءاً من إرث روائي أسهم في تأسيسه

---

(3) مجلة «الكرمل». العدد: 11. 1984. حوار مع «عبد الله العروي». ص: 171.

مجموعة من الروائيين العرب: «محمد حسين هيكل»، «توفيق الحكيم»، «نجيب محفوظ»، «عبد الرحمن الشرقاوي». وغير هؤلاء.. إنه إذن مفهوم يتأسس على المغايرة، وليس التكريس، تكريس كتابة روائية تقليدية.. ولذا، فإن تحولات الشكل الروائي، لم تُعْضد سوى بتحويلات مُعَاقة على مستوى البنية المجتمعية.. يرى «محمد برادة»:

«.. والرواية كنوع تعبري حديث العمر، أقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلوكها في حواريات تظهر تصارع اللغات والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة»<sup>(4)</sup>.

يمكن أن نضيف لما جثنا به، اعتبار النص الروائي لدى «العروي» بمثابة كتابة تخلق من داخلها كتابة نظرية معرفية متنوعة.. بمعنى آخر، فإن قراءة الرواية تجعلنا نتطلع في الآن ذاته إلى تصور معرفي نظري عن الرواية ذاتها، أو عن السينما، أو التشكيل.. إنها كتابة من داخل كتابة.. كتابة نتعرف داخلها على تفاصيل الحدث الروائي، كما على مفاهيم وطروحات فكرية.. والواقع أن هذا لا يغيب حس التلقائية والعفوية والاحتمال عن النص الروائي لدى «العروي».. عكسهما نرى في روايات مغربية يغلب عليها النظر عن الشعور والأحاساس.. إن الرواية حياة، ولا يمكن لهذه الحياة الخلو من الإنساني والذاتي.. في ضوء هذا، فإن مفهوم الرواية السالف الذكر هو مفهوم حدائي بامتياز..

— 8 —

إنني أفهمُ الحداثة باعتبارها ليست انقطاعاً وإنما امتداداً.. فالسائد

---

(4) مجلة «الأداب». عدد خاص بالرواية العربية الجديدة. كلمة «محمد برادة» الافتتاحية. العدد: 2 و3. 1980. ص: 4...

كون الحادثة تخلي عن التراث، عن إرث فكري حضاري . . والواقع أنه بقدر ما يتم الارتباط بالمستجدات على المستوى المعرفي، فإنها (أي المستجدات) تستدعي الرؤية التمحيصية للتراث . . وهي الرؤية المؤهلة لفهمه وتوظيفه التوظيف المسائر لراهن الحادثة . . إني لا أدعو لأسلفه، بقدر ما أدعو الى إبداع مغاير . . .

في هذا الأفق، يمكن موضعة تجربة «العروي» . . إنها بقدر ما تجنح لخلق شكلها الفني، المنبني على التكسير، تكسير المشهد الواحد، واحتضان أكثر من جنس داخل الجنس الواحد، فإنها لا تلغي التراث المتمثل فيما يتعلق بالرؤية إلى الخطاب المتعلق بالتاريخ، بالفقه، بالتصوف وبالأسطورة . . هذا الخطاب في مجمله يستحضر، ينمو، ويستمر كاكتمال لما هو معاصر . . إننا أمام جدلية البعث والتجديد، الاحياء والتطوير، بهدف الشمولية . . وأعتقد بأن صورة الفقيه كحاضر في الرواية/ الروايات: «شعيب»، «الأب»، «الشيخ العوني»، بما هي شخوص خيالية، تحمل الدلالة عن هذا التراث . . أما «الرافعي» كعالم، كفقيه له وجوده الحياتي الحقيقي، فإنه النموذج الحي لمثقف مغمور . . كما أن النبش في التاريخ، وسرد وقائع منه داخل الرواية، هو استدعاء لما يعضد النص ويضيف له / وإليه . .

إن ثقافة شعب، وإبداع أمة، ليس الحاضر وحده، وإنما الماضي كذلك . . والكتابة الإبداعية بقدر ما تسائر فهي لا تدحض ولا تُقصي ما يُغنيها . . وأرى إلى روايات «أمريكا اللاتينية» من هذه الزاوية . .

في تصور لـ «جان بودريار» عن الحادثة ورد التالي :

« . . وهذا شيء مهم : يُظهر ميدان الانتروبولوجيا، أكثر مما يظهر ذلك التاريخ الأوروبي، حقيقة الحادثة، أي كونها ليست أبداً

تغيراً جذرياً أو ثورة، بل إنها تدخل في علاقة ضمنية مع التراث في إطار لعبة ثقافية رفيعة، وفي حوار يترابط فيه العنصران، ضمن عملية تداخل واختلاط وتكيف.. وهكذا تتخلى جدلية القطيعة عن مكانها لدينامية التمازج والتفاعل..»<sup>(5)</sup>

— 9 —

أما بعد، فأصل إلى القول، بأن ما أقدمت عليه خطوة، لا أدعي الوفاء فيها لمنهج بذاته، ولا لتصوير نقدي ما، وإنما كنت بين لحظة وأخرى أستقي ما يلائم طبيعة النص، وما يكاد يغلب عليه.. على أنني في هذه القراءة، نحوت منحى النبش فيما ظل غائباً عن الاكتناه، وقد يكون ثمة مقصد الروائي..

إنها خطوة، وللمتخصص الثانية.. إنني لست أكاديمياً.. أنا آخر فقط...

— 10 —

الانصات للنص عشق له...  
إنها حياة النص.. ليس موته.. النص هو الحياة...

---

(5) مجلة «الكرمل» العددان: 36 و 37. 1990. الحداثة. جان بودريار. ترجمة: محمد سيلا. ص: 308...



## القسم الأول

---

### أبعاد صوفية

### دراسة في رواية «الغربة»



## مدخل :

قد يشير الوقوف على نص «الغربة» مجدداً أكثر من سؤال . إذ الفارق بين مدة صدورهما وهذه اللحظة التي نكتب فيها عنها، هو فارق شاسع وكبير . إذا ما أضفنا لهذا كون «العروي» قد أصدر لحد الآن أكثر من نص روائي عمق به مساره الروائي، دون أن يحيد عن التوجه والمخطط الذي رسمه لذاته، حيث تبدو نصوصه من «الغربة» إلى «أوراق» نصوصاً متكاملة في مقاصدها وأهدافها . .

على أن ملامستنا لرواية «الغربة» ليست من قبيل ما تحقق في كتابات نقدية سابقة، ذهبت إلى الرؤية إلى النص من زاوية سياسية/ اجتماعية، وذلك بحكم المنهج الموظف، وهو في الغالب «البنسوية التكوينية»، إلى جانب ما أملت طبيعة المرحلة، كما محتوى النص، وهو المحتوى الجامع لما هو سياسي، اجتماعي، نفسي، أسطوري وصوفي . ولئن كنت أرى بأن الجانب الأخير يظل مهيمناً على رواية «الغربة»، وهو ما دعا إلى هذا التناول أساساً . . .

لا يفوتني في هذا المدخل، تأكيد الإشارة إلى كون «ادريس الناقوري» في «المصطلح المشترك»، قد ذهب إلى الإشارة بشكل سريع إلى منحى بعيد عما هو اجتماعي سياسي، أقصد بذلك المظهر الأسطوري، وهو ما عمل على تعميقه «لحمداني حميد» في كتابه

التنظير والممارسة / دراسات في الرواية المغربية<sup>(1)</sup>.

### لملمح الصوفي:

إن الملمح الصوفي في رواية «الغربة» يدل عليه بدءاً عنوان الرواية. على أن الوصول إلى اكتناهه لا يتنسى إلا اعتماداً على رصد الصور التالية:

1 - صورة الحب...

2 - صورة الفقيه، وتحيل على الماضي...

3 - صورة الذات الدالة على الحاضر...

### 1 - صورة الحب:

يقتضي رسم صورة للحب الانطلاق من تجسيد العلاقات العاطفية المتحركة في بنية النص، وهي علاقات تجلو عن ثوابت أساسية، كما عن متغيرات، وإن كانت الأهداف والمرامي واحدة. ثمة بين هذه العلاقات نجد:

أ - علاقة شعيب بزوجه...

ب - علاقة ادريس بمارية.

ج - علاقة عمر بمریم.

ح - علاقة لارة بالفتى الاسباني...

بيد أن هناك علاقة أكبر تذهب إلى تأطير مختلف هذه العلاقات، خاصة وأنها لا تغيب على امتداد صفحات الرواية جميعها. إنها صلة الولي الصالح «مولاي بو شعيب» بالولية «عائشة البحرية».. وهي تذكر على الدوام بموازاة مع علاقة شعيب وزوجه. فمولاي بو شعيب كما تشير الرواية قدم من مراكش على ظهر سبع طيع، حيث أقام بمدينة «أزمور»

---

(1) «في التنظير والممارسة / دراسات في الرواية المغربية» لحמידاني حميد.

منشورات عيون. ص: 37 وإلى 42.

الساحلية. وتذهب الدراسات النقدية التي تناولت الأدب الصوفي، إلى القول بأن أغلب المتصوفة كانوا يسيطرون على الحيوانات وهذه من كراماتهم، فيجعلونها طيعة، ومن جملتها «الأسد».

يرى الدكتور «محمد مفتاح»:

«... وأهم الحيوانات التي نجدها كثيراً في كتب التصوف المغربية الأسد، فالصوفي يطارده ويضربه بالقضيب ويقتل أذنه «ويحرشه» على مناوئيه، ويتبعه في انقياد تام. وكذلك الجن المؤمنة التي تقرأ القرآن، وقد تظهر أحياناً للصوفي على هيئة المعروفة له وقد تتكرر في هيئة حنش أو غيره»<sup>(2)</sup>.

من ثم فمولاي بوشعيب يناجي عائشة من خلال الربوة وما بينهما الماء، علماً بأن شعيب ذاته قد قدم من مراكش بعد أن كان سجيناً، ثم اشتغل كاتباً في السجن...

إذا عدنا إلى العلاقات السابقة، فإننا نلمح بأن المركزي والثابت فيها قيام الصلة العاطفية، وهي صلة مكتومة انطوائية لا يُفصح عنها بشكل أو بآخر من طرف شخص الرجل، بل إننا نذهب إلى اعتبار المرأة تأخذ أحياناً زمام المبادرة بهدف الكشف عن حالاتها العاطفية، لولا أن الطرف الآخر لم يكن ليبادل ذات الاحساس، بحكم عوامل متباينة. وبذلك يبقى المتغير في هذه العلاقات عزلة الرجل، إما إلى محرابه حيث القراءة، أو إلى مسجده حيث العبادة والزهد أو نحو مقصد غير محدد...

إن تجربة شعيب مع زوجته تجسد ومنذ البدء هذا الانفصام الذي يعتري العلاقة، فالزوجة تحترق رغبة وعاطفة، في المقابل يحمي

(2) «دينامية النص/ تنظيم وإنجاز». محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. بيروت

والدار البيضاء. ص: 140.

عيب بنقاشاته المتباينة مع «ادريس» العائد من الغربية، يذكي من هذا تفصام النقاش الذي يطال علاقة الرجل بالمرأة، كما الوضع السياسي بلاد.

«خرج من الغرفة وزوجه ما زالت ملقاة على الفراش تعبت بصفيرتها السوداء دخل إلى القاعة التي يستعملها للمطالعة واتجه إلى الصندوق الخشبي في الجانب الأيمن. كانت فوقه عدة كتب مغلفة بورق أبيض فقراً بصوت مسموع: «الشفاء»، «الاتقان»، «التشوف»... آه... لو كنت كامل الاحساس». (ص / 9).

فلا احساس لا يتجه صوب المرأة العابثة بصفيرتها علامة الرغبة في حب، وانما نحو غرفة الكتب مع الحلم بامتلاك قوة تهب قدرة وشعور قراءة والتواصل. فتمثل لحظات المذاكرة واستحضار صورة الشيوخ الذين تم التلمذ على أيديهم، إلى جانب الاعتكاف بالمساجد وقضاء ليل بها حتى، هو ما يعرض حميمة الزوجة.

«ثم غابت عنه صورة زوجه ورأى ذلك الشيخ الذي عاشه مدة في دكانه على الشاطيء حيث كانت تحلوه مذاكرته من قبل، وحيث اختفى بسهولة في...» (ص / 59).

«ما أشد شحوبك يا شعيب!»

«قضيت الليلة في المسجد».

«فصفق وقال: «لهو الزهد إذن» ثم أردف «وحالها؟». (ص / 62).

في صلة إدريس بمارية نَقَفُ على ذات الملمح. ذلك أن مارية انتهت وادريس إلى الشاطيء... حيث أقاما لوحدهما. إلا أن هذا لمكوث لم يَنْجُلْ عن مظهر عاطفي خالص، خاصة وأن مارية قد ذهبت لى تحدي إدريس من خلال تجردها من كامل ملابسها على ضفة



الشاطيء في حين أن هذا الأخير لم يجرؤ طيلة مدة الإقامة عن تبيان رغبته وممارستها. وهذا في الواقع سيقود إلى غربة مارية عن ادريس، أي استقرارها بباريس، حيث الألفة بالمكان والاحتفاء بهذا الحنين إلى المطر، وهو حنين دائم.

«مطر دجنبر الذي أحبته دائماً مارية مذ وضعت قدميها على أسفلت المدينة النيرة» (ص/17).

من ثم فإن ما سيكتفي به ادريس أساساً، هو عينه الملاذ الذي لجأ إليه شعيب وإن بشكل أقل في حديثه، ولم لا مولاي بوشعيب. فإدريس سوف يكتفي عن بُعد بمناجاة مارية، وبالاعتراف بحبه لها، وهو حب مكتوم انطوائي غير جلي ولا واضح بين.

«أين أنت الآن يا مارية.. أين أنت؟» (ص/36).

«نعم، مارية، إنك صورة من صور الحب..» (ص/81).

الواقع أن عامل هذا الانفصام تكشف عنه التقاليد المتبعة، كما التربية التي تم الخضوع إليها. فإدريس يعترف بغياب الأمومة في حياته وحضور الأبوة. والأمومة دلالة الحب والعاطفة، ليبقى بذلك إدريس منذ الثانية عشرة شخصاً لم تتح له فرص الحب، بل إنه وإلى الآن ما يزال يجهله.

«هذه هندسة حقاً». رغم أن التحليل الصوفي خطر بذهنه تتألب إدريس: «ما عرفت من الحب شيئاً وأنا ابن الثانية عشرة وما زلت جاهلاً به اليوم ولا شك أنني سأموت بدون أن أطلع منه على شيء...» (ص/114).

إن وضعية ادريس تماثل حال شعيب، إن لم أقل إنها صورة منها. «إن للحب صوراً عديدة. مارية إحدى هذه الصور وزوجي صورة

أخرى. وإذا لم تستجب مارية لإدريس فإني لا محالة عاجز عن استرجاع زوجي». (ص / 65).

على أن العلاقة فيما بين عمر ومريم، ثم لارة والفتى الإسباني، تضعنا أمام نفس النتائج. وإن كنا لا نعرف بشكل دقيق مسار العلاقتين إلا من خلال مريم ولارة، وقد انتهيتا معاً إلى الانطواء والوحدة، مع استدعاء لحظات الحب وفضائاته، فالذكرى وحدها ما يعوض المفقود من حب. وهذا ما يدعونا للقول بأن القصة واحدة، وإن اختلفت التنويعات عليها...

إن صورة الحب تتمظهر لنا من خلال هذه العلاقات، كما أننا نجد لها مبنوثة في بعض المفاهيم التي أعطيت للحب، وذلك من خلال «صديق» لإدريس. وهي المفاهيم التي سيتولى شعيب الرد عنها. ففي الصفحة (63) يدرج مفهوم الصديق، أما في الصفحة (65) فيتحقق الرد.

فالمفهوم يؤكد بأن الحب هو الأساس، لولا أنه لا يوجد إلا من خلال القوة المفكرة، وهي قوة تحتاج إلى محرك يحركها، ولن يكون ذلك سوى الأدب. فهو في الأصل خالق الجاذبية نحو المرأة. والملاحظ بأن هذا المفهوم يقيم وسيطاً هو الكتاب كما تنهض العلاقة فيما بين الرجل والمرأة، أولكي ينشأ جانب الإحساس.

في مفهوم ثانٍ يعتبر الحب مخلوقاً ليس أزلياً، فهو يتسم بحضور المحبوب وغيابه، بفقده ووجوده، بقربه وبعده، بحكم أن الغياب هو الاستمرار. ولعل ما ينطبع به هذا التعريف بعده الصوفي المتجسد في تأكيد الشيء وضده، تأكيد الرؤية وعدمها...

ولقد ذهب الرد إلى انتقاد السابق، معتبراً أنه نوع من الإلحاد. فالموجود المفقود هو من أحكام الله، فهو وحده الموجود بالعقل

لا بالحس. أما ادعاء خلق الحب، فبمثابة ادعاء لخلق القرآن، وقد ذكرت كلمة الحب ضمنه. ويتضح بأن الرد يرقى إلى نقاش فلسفي خالص.

على أن الإشكال لا يقف هنا، فإن كان المفهوم قد نسباً لصديق إدريس، فإن هذا الأخير يخرج بتعريف هو التالي:

«الحب امتناع يا شعيب.. وهو وجود الشيء واختفاؤه».  
(ص / 99).

«لقد خاطب إدريس دائماً شعيب بصراحة، دون أن يخشى جرح عواطفه.. لماذا لا يقول له الآن فوراً لماذا جاء من وراء البحار؟ إن الحب تشاؤم ونفي وموت واحتراق، سلب وافتقار، على أي وجه وفي أي حال» (ص / 102).

الواقع أن هذا المفهوم ينحونحنى السياق المدرج من جانب الصديق، لكأنني بإدريس يمارس تمويهاً على شعيب، ذلك أن المؤكد داخل هذا التعريف بعده الصوفي، وهو بعد يجعل الحب يكتسب دلالات أخرى، غير ما نعرفه. فإن يتم الإقرار به فذلك اعتراف، أما إلغاء الإقرار فموت وإقصاء. وفي الحالة الأخيرة يعوض الحب بالحلم:

«... - وهذه ابنة عمومتي.. هذه مارية بجانبني نائمة الآن غائبة عني مشاكسة لي نافرة مني بعد أن كانت قريبة مني موافقة لي.. اخرس.. كلام عجائز..» (ص / 81).

لكن، أكان هذا الحب طبيعياً؟ روحياً؟ أم الهياً؟

إذا انطلقنا من بيت شعري لـ «ابن عربي» جاء فيه:

«وما الوجه إلا واحد غير أنه

إذا أنت عددت المرايا تعدداً».

فإنه بمُكنتنا القول بأن حال شعيب تضارع حال إدريس، وبالتالي عمر، والفتى الإسباني، ولئن كنا لا نعرف في الجواهر أشياء كثيرة عن الآخرين، وقد نمضي في الاعتقاد معتبرين بأن ما آلت إليه مارية، مريم ولارة هو وضع الطرف الآخر، أي شخص الرجل. فكما ألمحنا فالحادث الثابت هو الانقسام والاحتماء بالانطواء الذاتي. وهذا في العمق يجعلنا ننظر إلى الرواية من زاوية اعتبارها دلالة على حالة واحدة، ولم لا على جانب واحد لا غير. وهو الجانب الذي سيمتد ليطال النصوص الروائية اللاحقة، وإن بشكل وصياغة مخالفة: «اليتيم»، «الفريق» ثم «أوراق» . . .

يبد أن نمط الحب الذي تعكسه الرواية، إذا استندنا لتقسيم «محيي الدين ابن عربي» السابق، هو النوع الطبيعي، والمستوى الأول من الروحاني ما دام ينقسم (الروحاني) إلى نمطين. فالطبيعي - حسب ابن عربي - هو ما تعرفه العوام قاطبة، ويستهدف الاتحاد بطرف الأنثى، وأقصى غاياته وأبعاده النكاح. إنه في الجواهر حب تأكيد الذات والاستلذاذ بها<sup>(3)</sup>.

بالإمكان عدم وصول الحب الطبيعي إلى هذه الدرجة، درجة «أنا من أهوى ومن أهوى أنا»، حيث يحل المتخيل مكان الواقعي، ويغدو الشوق والحنين، وحده المهيمن، لكأن الاتحاد كائن، ولكن ليس في الواقع وإنما في الخيال. وهذه في الأساس وضعية إدريس الذي لم يصل غاياته، كما شعيب الذي انحرف عنها، وما يقال عنهما يشمل عمر والفتى الإسباني. من ثم يصبح التفكير، النحول والتأمل والسقم من صفات العاشق في غدوه ورواحه. وهذا ما جسده «ابن حزم

---

(3) «الكتابة والتجربة الصوفية» نموذج محيي الدين ابن عربي. منصف عبد الحق.

عكاظ. من ص: 377 إلى 380.

الأندلسي» في «طوق الحمامة»<sup>(4)</sup>، وكذلك «الأبشيهي» في «المستطرف»، حيث اعتبر هذا الأخير الحالة، حالة عفة<sup>(5)</sup>.

المستوى الروحاني في جانبه الأول، يحمل الدلالة على حب المعرفة والحقيقة والحكمة، وذلك بهدف التسامي وإثراء المخزون الفكري المعرفي، وهو ما قد يوصل إلى الحب الإلهي قطعاً<sup>(6)</sup>. فإدريس وشعيب معاً نلمس فيهما هذا الجانب المتعلق بالنهل من ينابيع المعرفة، والانقطاع إليها. سواء داخل غرف أوفي المساجد. وليست العناوين الملمح إليها سابقاً: «الشفاء»، «الإتقان»، «التشوف»، كما النقاشات المتعلقة بالحب والفقه إلا العناصر الدالة على هذا المستوى الروحاني. وهو مستوى كما ألمحنا قد يرى إلى الإلهي، ولعل استعارة السارية لمولاي بوشعيب نتيجة لكثرة وقوفه، من خلال فصل من فصول الرواية وهو المعنون بـ «السارية»، إضافة إلى كراماته المروية عنه (وهذا من خارج النص) لِمَ يؤكد هذه السمة، التي هي المعرفة والحكمة...

## 2 - صورة الفقيه:

منذ البدء، يمكن القول بأن «الغربة» تحتكم إلى بنية روائية مغلقة. ذلك أنه يبدأ بفصل معنون بـ «الفقيه يترنم» ليختم بفصل آخر هو «الفقيه يرتل». فصورة الفقيه تظل مركزية داخل الرواية، وعلى امتدادها. إنها تضعنا أمام طابع للزهد يجلو عنه البعد عن الملذات والشهوات، وبالتالي التفرغ بغاية الاحتماء بالمعرفة والعلم، لكان ما اكتسب سابقاً يتطلب إضافات تعمقه وتضيف إليه، إن لم أقل، بأن

---

(4) «طوق الحمامة». ابن حزم الأندلسي. منشورات موفم. الجزائر. ص: 34 و35.

(5) «المستطرف» لـ «الأبشيهي». منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان. ص: 195 و196.

(6) المرجع السابق «الكتابة والتجربة الصوفية». من ص: 383 إلى 386...

هاجس البحث عما هو الأصوب والأحق لا يتأتى إلا بالنهل المعرفي المتواصل.

بيد أن الوقوف على صورة الفقيه يفترض منا ملامستها من خلال شعيب الذي يعكس ذاته، كما يبين عما هو أعلى، أي صورة مولاي بوشعيب، ثم من خلال إدريس، باعتبار أن هذا الأخير ليس سوى تجلٍ من تجلياته، وأيضاً حسب رموز يتم التلميح إليها داخل السياق، ومنها الفقيه «الرافعي».

فالفقيه من خلال الرواية يبدو منقطعاً، إن همه الوحيد الذي يكرس جهده له / وإليه المعرفة، في محاولة لغض الطرف عن مجريات الخارجي، وحتى ما يتعلق بالداخل.

«فتح شعيب الكتاب الذي بين يديه وقرأ «الاعتصام» ثم قلب الورقة الأولى والثانية وقال في نفسه «الاعتصام بالصبر والتوكل، لا تقل شيئاً، اسمع لها واتركها على حالها.»» (ص / 9).

«جلس شعيب على المقعد الخشبي أمام الصندوق وأخذ كراسة أوراق ملوية ومشدودة بخيط من القنب. فتح الكراسة وبدأ يقرأ. كانت عدة رسائل، منها الموجهة إليها ومنها التي كتبها هو ولم يبعث بها لعارضٍ طراً وكان أكثرها رسائل بعث بها إدريس من وراء البحار» (ص / 11).

على أن الانقطاع كان يتم عن المكان المتواجد فيه، وذلك بحثاً عن مكان آخر، وهو في الأغلب المسجد، ففيه يتم قضاء الليل والاعتكاف المتواصل، كل هذا هرباً من المرأة، أو مما يمكن له أن يقود إلى الشهوة والخروج عن الطريق، وتنعكس ملامح هذا الاعتكاف على جسد الزاهد.

«أفاق شعيب عند الأذان ووجد نفسه في المسجد قد قضى الليلة



بكاملها. « (ص / 59).

». « ما أشد شحوبك يا شعيب! ».

« قضيت الليلة في المسجد ».

فصنفق وقال: « لهو الزهد إذن » ثم أردف « وحالها؟ ». « (ص / 62).

وقد كان الزاهد يضطر في بعض الحالات إلى ما يخالف تعاليم الإسلام. وذلك في حالة استشعار الرغبة وتوقدها، وهو ما يدفعه إلى إفشائها في تلميذ من تلاميذه. لكأني بهم يطلبون العلم والمعرفة، وفي الآن ذاته يتحقق الركون إليهم عوض إقامة العلاقة الحقة مع المرأة. فعلى الدوام هنالك هذا الخوف منها. يحدث هذا حالة الخلوة والانفراد المطلق.

« كان هذا الرفيق وحيداً في داره. لا زوجة له ولا خدم. لبث مدة طويلة لا يرى إلا بعين واحدة ثم استرجع بصره لكنه لم يسترجع حياته العادية. بل بقي في بيته المتواضع يقوم بأشغاله بنفسه. حياته كلها بين الكتاب والدار، وإذا استشعر حاجة ماسة استعان بتلميذ من تلاميذه... » (ص / 44).

صورة الفقيه من خلال الرواية، تذهب إلى تجسيد علاقة التواصل المعرفي، وهي علاقة تربط فيما بين الشيخ، مالك زمام المعرفة، وصاحبها والمنقطع لها، وبين شخص المريد التواق إلى تأكيد وجوده من خلال الشيخ وعبر الحقل المعرفي. وفي ذلك تلعب الزاوية إلى جانب المسجد وظيفته الإمداد بالفكر والمعرفة. وهو ما قد يؤهل المريد ليصبح فيما بعد شيخاً بدوره.

« كل منا مريد وكل منا شيخ، ولا بد من شيخ لمريد » (ص / 10).

«تذكر شعيب أيام جلساته في جامع اليوسفية . استقام في جلسته على اللحاف» (ص / 64).

إن ما تنم عنه هذه العزلة المعرفية، والتي يمكن اختصارها في قوله «الجنيد»:

«أشرف المجالس، وأعلاها الجلوس مع الفكرة في ميدان التوحيد»<sup>(7)</sup>.

الرفض . وهو بالطبع رفض ذاتي للسائد على المستوى الاجتماعي . حيث تصبح المؤسسات بمثابة عوائق، وكذلك القوانين الدينية . ذلك أن ما ينطلق منه الصوفي في عزله موقفه من الموجود والكائن، ما دام ليس هناك وسيط فيما بين الله وخلقه . فالأعراف والمؤسسات المرفوضة تدفع بالصوفي إلى الهيام والترحال والسياسة، حيث إن فيها تتحقق الذات وتحتمي بوجودها وتفرداها.

يقول الأستاذ «بنسالم حميش»:

«إن المهمة الأساسية التي استهدفها التصوف منذ المحاسبي والقصاص هي إذن أن يكون كله تذكيراً دائماً بالنداء الأول، وأن يجعل الله حاضراً، حكماً بين الناس وشاهداً عليهم . فلا وسائط في الإسلام بين الله وخلقه ولا هرمية ولا احتكار في الدين والشرعة»<sup>(8)</sup>.

فهذه العزلة، أدت بالصوفي إلى البعد عن المرأة، وهو ما أشير إليه سابقاً، حيث إنها لم تعد موضوعاً في ذاتها، بقدر ما هي تأمل وحلم لا غير . وهو ما ألمحنا له سابقاً بالعفة . . .

---

(7) استفدنا كثيراً من بحث الأستاذ «بنسالم حميش»: «التصوف بين التجربة واستمرار الجمال». مجلة الوحدة. للعدد 24. سبتمبر 1986. عدد خاص بالجماليات والجماليات العربية. ص: 147.

(8) نفسه. ص: 148. وللمذكر فالبحت يمتد من ص: 145 إلى 158.

### 3 - صورة الذات :

أسلفنا بأن ادريس ليس سوى تجلٍّ من تجليات شعيب، إن لم نُقلْ بأنه امتداد له . من ثم، فبحث صورة الذات، يرتبط بشخص ادريس، وذلك بهدف اعطاء صورة عنه، وبالتالي عن الحاضر، علماً بأنه حاضر قد ضمَّ إليه الماضي واحتواه.. لذا، فما يخالف إدريس شعيب فيه، هو بالذات هجرته خارج الوطن، بمعنى آخر اغترابه وغربته، بحثاً عن العلم والمعرفة. وهو ما يضعنا مباشرة أمام صورة عن شساعة المعرفة، وازدواجية الثقافة على السواء.

وإدريس منذ البدء عاش طفولة انعزالية، وهي الطفولة التي أثر عليها/ وفيها الفقد. ويتصل هذا الأخير بضياغ الأم. حيث تمت الاستعاضة عنه بتمثل لحظات مشرقة مع الأب. وبالطبع هي لحظات الاغتراف المعرفي داخل الزاوية، لكأن الفقد لم يعط السليبي، بل أنتج ما هو الايجابي، وهو الفقد الذي سيحل البصر محلّه، بحكم أن الدلالة المفصح عنها من جانب البحر هي دلالة التعليق بالأم.

«لم يغير ادريس هيئته: «كنت في بلدة صغيرة على شاطئ البحر، في الزاوية مع أبي.» (ص / 77).

«بل عرفت ما هو أرق من حنان الأمهات.. حنان الآباء في العزلة» (ص / 78).

إن التحول عن الداخل نحو الخارج، سيعمّق من هذه العزلة، ولئن كان الهدف المرسوم في حياة ادريس، مضاعفة الجانب المعرفي.. لكأن الاحساس الموجود والراهن يشي بعدم الاكتفاء. وهذا يدفعنا لمعايشة أجواء غريبة ثانية، بعد الأولى، وهي الغربة التي يتولد الحنين إليها بين آنٍ وآنٍ. علماً بأن الغربة الأولى قد تحققت في المنشأ والأصل. لذا، فإن استبدال المنشأ بالخارج، والخارج بالمنشأ وهكذا،

عملية تجلو عن عدم الرضى بالموجود والسائد، فتغدو السياحة والتهيام ونشدان المعرفة أقصى درجات متعة الذات وسكنائها . . .

«ما سمي إدريس إلا لكثرة ما كان يدرس الصحائف» (ص / 90) .  
«هذا العلم يا أبت . . لا قيمة له اليوم . . فالأحسن إذن التمادي في الطريق . . ثم لست ممن يلهث وراء المال . . » (ص / 92) .

كان بالإمكان تعويض أو تحقيق هذه الاحساسات بالخلود إلى الجانب العاطفي . إلا أن مارية لم تذهب إلى التأثير في حياة إدريس بشكل حاد . . بمعنى آخر، لم يحدث داخل هذه العلاقة ما يمكن أن يخول التكامل والانسجام . فإدريس راغب ممتنع ، تواق محبط، يرى إلى المرأة ثم سرعان ما يحجب نظره(\*) . والواقع أن هذا في جوهره وليد الفقد الذي مُنيت به شخصية إدريس، والمتمثل في ضياع الأم . خاصة وأن هذه الأخيرة تستمر في امرأة أخرى (الزوجة)، بما هو مغاير ومخالف . وبغياب الأم ظل خيط العلاقة مفتقد بالطرف شريك الحياة . وهذا ما قاد إلى هجرة مارية عن إدريس نشداناً لغربة مرفوضة، وما دعا إدريس إلى التوغل في حالاته الذاتية الانطوائية، مع الركون إلى الحلم، عن رغبة وشبه اقتناع .

. . . وهناك على البحر يقول إدريس في نفسه :

---

(\*) نستحضر في هذا المقام بيت الحلاج :

فما لي بعدد بعدد بعدد بعدد بعدد

تيفنت أن القرب والبعد واحد

ونشير بالمناسبة إلى دراسة قيمة بـ «مواقف» العدد : 67 . للأستاذ «سامي علي» : «شعرية التصوف : فن الشعر عند الحلاج» .

«أين أنت الآن يا مارية . . أين أنت؟»

كل منا راجع إلى مسقط الوجدان . . كل منا يبحث عن منهله . . .» (ص / 36).

«قال وكأس الشاي الدافئ بين يديه: «يجب أن أذهب . . لا بد أن نهاجر . .» (ص / 113).

إن الذات، وفي ضوء ما جثنا به، تتنازعها عوامل خارجية ونفسية داخلية . . فاليأس من الحاضر، وهو بالذات حاضر لم يتغير فيه شيء، إنه نفسه، إن لم يكن الماضي ما يزال يسطر ظلاله وهيمنته . . مما نتج عنه الشعور بالضيق والتهيه وانفصام العلاقات . . مثل هذه العوامل تجر إلى الإنسياق للرفض، وبيان اللا جدوى وبالتالي الإخلاص لسكنى اللغة والمعرفة.

### دلالات الغربة والاغتراب:

إذا سلمنا بالمقولة التي ترى بأن لا سرد دون شخصيات<sup>(9)</sup>، فإنه بالإمكان اعتبار رواية «الغربة» من النصوص التي تتفاعل فيها شخصيات متعددة، قد تحيل أساساً على الواحد، بالرغم من تعدده. ذلك أن ما تنتهي إليه هذه الشخصيات كنتيجة الانفصام والانطواء الذاتي. إنه الوضع الأساس الثابت الذي ارتكزت وانبنت عليه الرواية ككل. أقول إنه حال الغربة المؤطر لدلالة النص وملفوظه.

---

(9) «آفاق»: العدد 8 و 9. الخاص بالسرديات. 1988. ص: 19.

الشخصيات		
النتيجة	الطرف الثاني	الطرف الأول
بعد وانفصام	عائشة البحرية	مولاي بوشعيب
بعد وانفصام	زوجته	شُعيب
بعد وانفصام	مارية	ادريس
بعد وانفصام	لارة	الفتى الاسباني
بعد وانفصام	مريم	عمر

إن الحالات الخمس متشابهة، ولو أننا لم نتمكن مثلاً من معرفة متتاليات الحاليتين الأخيرتين ضمن الجدول السالف. من ثم فملفوظ الرواية يقر حالة صوفية. وهي حالة نستشفها من جمالية النص، حيث التغيب والالتباس وعدم الوضوح. وهي خصائص التجربة الصوفية على مستوى التعبير اللغوي، ويمكن أن نمثل بـ «النفري» و «الحلاج»، في تجربة الكتابة الابداعية الصوفية<sup>(10)</sup>.

على أن موضوع الغربة يكتسي أهمية بالغة في الكتابات الصوفية بصفة عامة. . وسوف نذهب إلى تلمسه فيما كتبه «أبو حيان التوحيدي» في «الاشارات الإلهية» و «محيي الدين بن عربي»، اعتماداً على ما توصل إليه الباحث «منصف عبد الحق» في مؤلفه القيم عن الكتابة والتجربة الصوفية لدى «محيي الدين بن عربي» . .

قد يكون تلمسنا لموضوع الغربة عاماً، في الآن الذي قد يحدث أن يكون البعد الصوفي في رواية «الغربة» أشد خصوصية لعامل الفضاء

(10) يمكن الاستفادة من مقال الأستاذ «إبراهيم أبو شوار»: «الخطاب الصوفي والتجاوز الممكن للغة». مجلة «الوحدة». العدد: 21. 1986.



والمنطقة التي تدور فيها أحداث الرواية، وهي منطقة غنية بالأولياء، ونقصد «أزمور» وقد ذكر في النص من أوليائها «مولاي بوشعيب»، «عائشة البحرية» و«سيدي غانم»، كما أشير إلى عالم من علمائها، هو الفقيه «الرافعي». إلا أنه وبالرغم من الطابع الخاص، فإن النص الغائب في تجارب الكثرة من العلماء والفقهاء، يظل تجربة رواد التصوف الذين نقرأ لهم، علماً بأن رواية «الغربة» لا تجسد بالإشارة تجربة ما. إنها نص يُخفي أكثر مما يَظهر. لذا، فما سنصل إليه في عموميته، هو ذاته الخاص..

### 1 - أبو حيان التوحيدي:

يذهب «أبو حيان التوحيدي في «الإشارات الإلهية»، إلى كون الغريب هو مَنْ اغترب داخل وطنه الأم، حيث إنه يعيش دون كبير حظ سواء على مستوى العاطفة، أو الاستقرار. وبذلك، فهو يضيق بالأوطان، كما يرفض الاستقرار والاستيطان بها. يقول:

«.. فأين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه..»<sup>(11)</sup>.

«.. وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان..»<sup>(12)</sup>.

فاستشعار الفقد، القلق ثم غياب الحق، هو ما يدعو إلى الغربة أساساً. حيث إن الغريب ينشد ما يمكن أن يسمو بشخصه، بذاته، في الآن الذي يرى فيه إلى الأشياء المحيطة به، وكأنها تقيم معه صلة روحية وحسب، أما الرابطة الحقيقية فمفقودة لعامل أن ما تأتي به/ عليه

---

(11) «أبو حيان التوحيدي» في «الإشارات الإلهية». تحقيق «عبد الرحمن بدوي».

الكويت. ص 113.

(12) نفسه. ص: ٣١١.

العامة ليس هو المطلوب ولا الحق .

«وقد قيل : الغريب من جفاه الحبيب . وأنا أقول : بل الغريب من واصله الحبيب ، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب ، بل الغريب من حابه الشريف ، بل الغريب من نودي من قريب ، بل الغريب من هو في غربته غريب ، بل الغريب من ليس له نسيب ، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب»<sup>(13)</sup> .

الغريب في ضوء هذا لا يغترب دون مبرر ، وإنما نجد بأن هناك شيئاً سامياً يتحقق تعقبه ، إنه الحق . وفي طلبه يسوح المغترب الأمصار المختلفة بحثاً عن العلم الأمثل . وبما أن العامة تتواضع على ما هو المألوف والمعتاد ، فإن غربة الغريب تتعمق ، مادام ما يأتي على تأكيد كونه الحق يتم رفضه وهجره إن الوسط المحيط يذكي من نار غربته ويؤججها .

«يا هذا الغريب من إذا ذكر الحق هجر ، وإذا ما دعا إلى الحق زجر»<sup>(11)</sup> .

«الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله ، وإذا رأوه لم يدوروا حوله»<sup>(15)</sup> .

نلخص ما جثنا عليه بخصوص «أبي حيان» في التالي :

- 1 — إن أقصى درجات الغربة ، هي الغربة داخل الوطن . . .
- 2 — الغريب شخص مرفوض مهجور . . .
- 3 — لا استقرار للغريب مادام همه البحث عن الحق . . .

---

(13) نفسه . ص : 115 .

(14) نفسه . ص : 115 .

(15) نفسه . ص : 115 .



## 2 - محيي الدين بن عربي :

الحديث عن الغربية، معناه حضور السياحة والتحول من مكان لمكان لعامل وباعث ما. وقد وَسَّعَ «ابن عربي» من هذا المفهوم، حيث لم يعد يتحدد بجغرافية المكان، و«إنما أضفى عليه بعداً كونياً»<sup>(16)</sup>. والواقع أن منطلقات «أبي حيان» التي يجوز اختصارها في «السفر، الوطن والحق» هي ذاتها التي يؤسس «ابن عربي» عليها تصويره للغربة...

يقسم «ابن عربي» الغربية إلى اغتراب السائح، حيث البعد عن الوطن بمفهومه الجغرافي، بهدف السياحة والعزلة عن الحياة، وبالتالي التوبة والتخلق بأخلاق إلهية. وهو ما يطابق قوله «الجنيد»:

«التصوف مبني على ثمان خصال: السخاء والرضا والصبر والاشارة والغربة ولبس الصوف والسياحة والفقر»<sup>(17)</sup>.

أما اغتراب العارف، فيرى إليه «ابن عربي» بقوله:

«... أما غربة العارفين عن أوطانهم فهي مفارقتهم لامكانهم، فإن الممكن وطنه الإمكان، فيكشف له أنه الحق، والحق ليس وطنه الإمكان، فيفارق الممكن وطن إمكانه لهذا الشهود...»<sup>(18)</sup>.

غربة العارف واغترابه، الهدف منه الإبقاء على الصفات الأزلية القديمة المقربة من الوجود الإلهي، ولن يتأتى ذلك إلا بإفناء الصفات الوجودية. فالصوفي يستشعر فجيعة انفصام الذات عن جذورها الأزلية، من ثم يخوض في التقرب بالحب والعشق الإلهي<sup>(19)</sup>. وبذلك فرحلة

---

(16) «الكتابة والتجربة الصوفية». مرجع سابق. ص: 350.

(17) عن نفس الكتاب. ص: 353.

(18) نفسه. ص: 356.

(19) نفسه. ص: 363.

العارف هي رحلة المطلق، الكمال، بغية تجاوز انحرافات الواقع وتشوّهاته.

إن مقصد الصوفي الأساس، البحث عن الحق ونشده، وليس يمكن ذلك إلا برفض المؤسسات والسلطات وتجاوز الصراع. من ثم فحال الاحساس بالضيق تحضر فكرة السياحة والغربة. ونورد في هذا المقام «موقف السياحة» لـ «النفري»:

«... وأوقفني في السياحة وقال لي:

ضاق العلم: العلم ضيق. ضاقت المعرفة: المعرفة ضيق. ضاق الأدب: الأدب ضيق. ضاق الكون: الكون ضيق.

وقال لي: إذا رأيتني، لم يسعك شيء، لأنك تطلب منه ما يقرّك فيه، فلا تجده فيه، فيضيق بك.

وقال لي: في الرؤية ضيق تعرفه، ولا تعبّه. فإذا جاءك، فسيح: إنما جاءك لذلك»<sup>(20)</sup>: ...

يمكن القول بأن مسيرة الإنسان الحياتية في عمومها هي مسيرة اغتراب. إذا ما ألمحنا إلى كونه يعيش مغترباً من وطن إلى وطن، حتى يصل إلى الأصل. من ثم، فغرفته الأولى تمت عن وطن القضية، الذي أعطيت فيه الربوبية لله عن الإنسان. أما الثانية فعن الرحم، حيث الولادة وتتم الاستعاضة عن الدنيا بالسفر والسياحة، وهي الغربة الثالثة. في حين أن الغربة عن الوطن/ البرزخ بالبعث حيث الأصل غربة رابعة<sup>(21)</sup>.

نتهي مما جئنا به بخصوص «محيي الدين بن عربي» إلى التالي:

1 - قد تكون الغربة أخلاقية مفادها التوبة.

---

(20) «نصوص صوفية غير منشورة». وضمنه كتاب «موقف المواقف» للنفري. حقّق النصوص وقدم لها بولس نويّا اليسوعي. دار المشرق/ لبنان. ص: 227.

(21) «الكتابة والتجربة الصوفية» ص: 359.

2 - قد نفيدُ من الغربة معنى الحنين والحب إلى الأزل والذات الإلهية.

3 - نشدانُ الحق الذي لا تعرفه مجتمعات الصراع والمؤسسات.

4 - حياة الإنسان في عمومها غربة واغتراب.

يتبينُ من خلال صورة الغريب سواء لدى «أبي حيان» أو «محيي الدين بن عربي» أنه شخص رافض، قلق، وليس رفضه وقلقه إلا نتيجة تَوَقُّعٍ إلى حقٍّ لم يؤكد بعد، وهو ما يسوق إلى الغربة والسياسة. ومادام الغريب مرفوضاً، منعزلاً، فإنَّ اللغة مؤنسُ تلك الوحدة، وعبرها/ ومن خلالها، تبلور المناجاة والحنين إلى الذات الإلهية.

إن موضوع الغربة من خلال الرواية، لا تخرج عما أسلفناه. ذلك أن الانقطاع والإنطواء الذاتي كان يتولد عنهما الهروب إلى الطبيعة، كما إلى المعرفة. وقد تمثلت الطبيعة في البحر، وهو ما سنعود إليه في ختام هذه الدراسة، بحكم أن فساحة الطبيعة تبدد من القلق والضيق المستشعر به من جانب المغترب أما المعرفة، فكان يتحقق الاحتماء بها، وباستمرار، علماً بأنها لعبت دور تعويض الجانب العاطفي الذي كان يتم التخلي عنه لكأن لا حب، إلا حب المعرفة. من ثم، فالزاوية، المسجد والطبيعة (البحر)، فضاءات تجلو عن التأمل والامتياح، وهما معاً سيقودان إلى احقاق الحق الغائب، مادام الواقع الموجود يشكل قفصاً، ضيقاً، وباعتبار أن ما تعورف عليه ما يزال سائداً وقائماً دونما تفكير في تجاوزه. فاللُّوذُ إلى العلم هو في الجوهر درجة من درجات التقرب إلى الله. إنها رغبة الوصول إلى إدراك ما هو الأصل والحقيقة، في عالم ذاهب إلى الزوال والفناء..

لقد كانت الهجرة سواء نحو الداخل، أو من الداخل إلى الداخل، من الخارج نحو الداخل، وأيضاً من الداخل نحو الخارج، تتم بدءاً عن قلقٍ وضيقٍ، وبالطبع فإن بديل هذا القلق والضيق هو السياحة والفسحة. لذا، فالغربة من خلال رواية «الغربة» تبدأ من السياحة كهدف

أول، نحو المعرفة كهم أساس. وللتو نلاحظ بأن فضاء الاجتماع والتآلف كان يبيح ويتيح هذه الإمكانية، خاصة وأن السلفَ الأسبق قد ذهب إلى تعبيد الطريق المعرفي، حيث إن واجب العقِبِ نحو ذات المنحى، وهو ما كان على حد ما جاء به منطقُ الرواية...

إن ما ذهب إلى تأسيسه واقع الغربة والاعتراب، همُّ الذاتِ في نشدانها الحقِّ وبحثها عن ترسيخه، وما دام ما يتزعُّ المغترب الزاهد المتصوف تأكيدَه شبه مرفوض جميعاً، فإننا لن نترصد أحوال الجماعة في قضاياها وتناقضاتها، وإنما نطلُّ أسرى ذاتٍ أو ذواتٍ في مستويات عزوفها وانطوائها.

## رمز البحر:

في رواية «الغربة» يحضر البحر بشكل لافت. أقول يحضر الماء كمطر، نهر وبحر. والواقع أن هذا يعود لفضاءات المنطقة وطبيعتها أيضاً. فما يسم حضور البحر طابع الحنين وضمن الرواية يتم التركيز عن صلة ادريس وشعيب ثم مارية بالبحر. وتجلو الرواية عن كون علاقة ادريس بالبحر علاقة قديمة، تنمُّ عن ارتباط وممارسة، وبالطبع عبر هذا الارتباط تُستحضر أماكن أخرى كان ادريس قد تعرف إلى شواطئها.

لذا، فرمز البحر يعمق من تجربة الغربة ويضيف عليها مستويات أخرى هي قمينَةٌ بها، فالبحر هو فضاء من الشساعة والرحابة التي تذكر بالعود إلى الأصل، إلى المرحلة البدائية. فعشقُ الأصل هو عشقُ الالهي. حيث إن الغوص في مياه البحر، وبالتالي الغرق فيها حركةٌ عشقٍ صوفيٍّ إلى الخلود، إذا ما ألمحنا بأن عمق البحر يهبُّ السكون الذي يتحول إلى فناء. فحركة الماء في رجّاته وتوتراته تعكس صورة القلق الذي يتأبُّ شخص الصوفي، إلا أن الوصول إلى العمق، إلى الهدوء والسكون، هو الفناء والحلول في الذات الإلهية، وذلك ما ينشده

المتصوف من البحر، وهو ما يخالفُ العلاقة بالصحراء مثلاً<sup>(22)</sup>. وإن كانت لغة التجربة الصوفية تجسّد الغامض في أعَمَقِ مظاهره وتجلياته، فإن الحنين إلى عمق البحر، بمثابة شوقٍ إلى الغامض والمجهول.

يقول «منصف عبد الحق»:

«إن البحر هو الملاذ الأخير الذي تتجذر فيه تجربة الحب والاغتراب الصوفيين، لأن فضاء البحر متوتر يمكن اختراقه بغوص أعماقه»<sup>(23)</sup>.

فالعلاقة بالبحر على الدوام يتولد عنها الحلم، وهذا الأخير يشد المرء إلى ما لا يعرفه، حيث إن رغبته الأكيدة تظل التعلق بالمجهول والوصول إلى ما لا يدرك.

قال شعيب: «عندما تتعلم العوم وتقطع النهر ثلاث مراتٍ والثياب ملفوفة على رأسك، أولاً باستراحة بعد كل قطعة ثم بلا استراحة، عندئذ ستلمح فاطمة في قصرها المنيف» (ص / 95).

إن البحر في هذه الحالة يزاوج بين الواقعي والمتخيل..

يمكن أن ننتهي مما جئنا به إلى كون البحر، بما هو جزء من الطبيعة، يحيل على المفتقد، ونقصد بذلك الأم. فالحنين إليه يجسد عمق الحنين إلى الأم التي لغيابها أثره على إدريس، وقد تمثل ذلك في صلاته العاطفية المختلفة، والتي كانت تؤول إلى اخفاقاتٍ متتالية لهذا، فالبحر في النص بمثابة حضور للأم الغائبة<sup>(24)</sup>.

وفي ذات السياق، يتم التلميحُ لغياب الجنس، حيثُ يتحققُ

---

(22) نفسه. الصفحات: 399، 401 و 405.

(23) نفسه. الصفحة: 407.

(24) «L'Eau et Les Reves». Gaston Bachelor d. Jose corti. P: 156.

اعتبار السمكة رمزاً للجنس. إنها كالأم في اخصابها وعلاقاتها التناسلية (انظر الصفحة 100 من الرواية). ولذا ذكر فإن صلة السمك بالماء دلالة على الانبعاث والتجدد. وقد ذهب الساميون إلى تسمية السمكة بأدونيس، كما لقب السومريون تموز بسيد الشبكة لذات العامل. واعتبر أيضاً رمز السمكة يتصل بالالهة عشثروت<sup>(25)</sup>.

أما لدى المسيحيين، فإن المؤمن سمكة، ولذلك يحق اصطیاده وقد أُقيمَ الاحتفال بعيد قيامة المسيح من طرف الرهبان الأوائل للكنيسة على ظهر سمكة كبيرة<sup>(26)</sup>.

من ثم، تمزج الرواية فيما بين البعد الصوفي والأسطوري، وهو مزج يخدم دلالة النص ومقصده.

## خلاصة

إن أية قراءة لأي نص، يحسنُ الايغيب عنها البعد الصوفي والأسطوري، ولو نزعنا في ذلك مَنزَعَ الدراسة الشكلية الخالصة، أو الايديولوجية الصرف، ذلك أن ملامسةً من هذا القبيل تضيفُ إلى ما نحن بصده، دون الاخلال به، أو الخروج عنه كمنهج وكطريقة، وبالتالي كتصور. / .

---

(25) «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث». ريتا عوض.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. ص: 43 و 44.

(26) نفسه ص: 47.

## القسم الثاني

---

### الأسطوري الرمزي في نص «اليتيم»





تعتبر «اليتيم» الجزء الثاني من مشروع العروي الروائي . حين نعتبرها كذلك، فلعامل أساس كون بعض الشخصيات التي وجدت ذاتها ومسارها في «الغربة» تعود مجدداً إلى مسرح الأحداث في «اليتيم». وهو عَوْدٌ لا يشكل قطيعة بقدر ما يمثل استمراراً في الرؤية والتصور، وبالطبع هو الاستمرار المؤكد حتى ظهور «أوراق» وقد يمتد، وبالطبع بشكل مغاير متباين عن السابق.

إن «إدريس» و «مارية» يعودان للظهور في «اليتيم»، كما شخصية الأب.. هذا إذا لم نعتبر «جليل» و «حمدون» بدورهما امتداداً لعينة الشخصيات التي تعرفنا إليها/ وعليها في «الغربة».. غير أن بنية «اليتيم» الروائية تضعنا منذ البدء أمام سمة هي العزلة والانطواء، وذلك على عكس «الغربة» التي تحكمت في بنائها ثنائية: رجل وامرأة.. إلا أن هذه العزلة تتميز بشيئين:

أ - كونها نتيجة نهائية عن رابطة ثنائية...

ب - تمس في العمق المثقف الذي استفاد بأساليب النصب والاحتيال، كما من اختار وضعه وقَنِعَ لحالِهِ، وهو وُضِعَ «إدريس/اليتيم» في مقابل «جليل» و «حمدون»...

الواقع أن هذا الرأي في بناء النص، لا يفلت من إدراكنا كون

«العروي» قد أخضع النص لتقسيم فصلي فضائي مغلق، وهو ما يعزز تجربة العزلة والانطواء... فالرواية تبدأ بـ «البيضاء» وتنتهي بها... وما بينهما نجد «الصديقية» و «مراكش»، وهما ذات الانغلاق الملمح إليه في الدراسة السالفة عن «الغربة»... من ثم فالبناء الفضائي يضعنا أمام «رحلة غير الذاكرة والباطن» كما جاء بذلك «محمد برادة»<sup>(1)</sup>... تستحضر الذاكرة أماكن متباينة في نوع من المقارنة التي لا تدل إلا على الموت، كما تستدعي مرحلة الطفولة بتفاصيلها وأبعادها... أما رحلة الباطن فإثارة لجوانب الإحساسات الذاتية، كما التأملات، على أن ما يهيمن في رحلة الذاكرة والباطن بعد التجسيد الخيالي الذي ينزغ إلى توظيف الميثولوجي، وذلك من خلال رموز معينة سنأتي على تناولها...

يبد أن تمثل الأسطوري هو نوع من التعبير الذي يكسب الواقعي أبعاداً تخيلية لا تقلل في جوهرها من قيمته، إن لم نقل بأنها تعمق مما هو واقعي... والروائي قد يشير في نصه إلى أسطورة بذاتها، كما أنه قد لا يفعل... إذ وفي حالة الإشارة يكون المرجع مضبوطاً وليس أمام الباحث إلا الوصول إلى قراءة مقارنة بين مؤدى الأسطورة الحقيقي والمعروف، وبين التوجه الذي قصد إليه الروائي... أي بين الماضي، ماضي الأسطورة، والحاضر، حاضر النص... ونشير هنا إلى «رامنة والتين»، كما إلى «قالت ضحى»، حيث يتحقق تجسيد الجانب الاستعاري الأسطوري. أما في حالة تغييب الإشارة، فإن باب التأويل يفتح بهدف الوقوف على أكثر من نص أسطوري، علماً بأن بعض الأساطير، إن لم يكن أغلبها، يتوافق على ذات الدلالة، مع تغير في الصياغة وطريقة البناء... وهذا في حقيقته لا يُغيب عن ذاكرتنا كون كل

(1) مجلة «فصول». العدد الخاص بـ «الأدب والفنون» بحث «محمد برادة»: أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم» المجلد الخامس. العدد الثاني يناير، فبراير. مارس: 1985. ص: 174.

نص يحتملُ بعداً أساطيرياً ويحملُهُ، ما دامت الأسطورة موجودة ودائمة في حياتنا، ولعلّ الديمومة والاستمرار من أبرز خصائصها<sup>(2)</sup>.

لكن السؤال الذي يطرح ذاته: متى نقفُ على الأسطوري في النص الروائي؟

الدخول في عالم الرواية، هو ولوج لعالم خيالي.. هذا العالم يؤسس لآخر كائن وموجود.. إنه لا ينقله كما هو، لا يقوله، وإنما يذهبُ إلى تأكيد الذاتي والإبداع بما هو خيالي بقصد الإحاطة بالواقعي.. من ثم يؤسس النصُّ واقعةً/ واقعيّةً.. إلا أن هذه الواقعية تشوّه ويتم الانحرافُ عنها لما يتعلق الأمر باستحضار الأسطورة.. يقول: «رولان بارت» في «الأسطورة اليوم»:

«فالأسطورة لا تخفي شيئاً، كما أنها لا تعلن عن أي شيء: وإنما تشوّه.. ليست الأسطورة كذباً ولا اعترافاً: إنما هي انحراف»<sup>(3)</sup>.

فالأسطورة انحراف عن واقعية النص الإبداعية.. إنها نقلة تعتمدُ رموزاً بغاية إيصال المستهدف قوله وإبلاغه.. من ثم فهي تعزز الواقعي دون أن تمسه ولا حتى تغير من موقعه في النص<sup>(4)</sup>.

في ضوء ما جثنا به، سنعمد إلى استكناه التجليات الأسطورية في «اليتيم»، وفق رموز تكررت داخل الرواية بنفس الدلالة، كما ذات التركيب، علماً بأن «اليتيم» لا تحيلُ على أسطورة بذاتها، وهو ما يترك المجال فسيحاً أمام تأويلاتنا.

---

(2) «بيت الحكمة» ملف «كلود ليفي شتراوس». العدد 4. ص: 66.

(3) «بيت الحكمة» ملف «رولان بارت». العدد 7. ص: 70.

(4) «الرواية المغربية: في التنظير والممارسة». لحמידاني حميد. مبحث «الأسطورة

والواقع في الرواية المغربية» منشورات «عيون» الدار البيضاء. من ص: 19 إلى

من بين هذه الرموز نجد:

1 - المرأة .

2 - الليل .

3 - الطائر . . .

وسنرصدها بشكل تتابعي . . .

## 1 - رمز المرأة بين الواقعي والأسطوري:

إذا انطلقنا من افتراض مؤداه كون الرواية صورة أمينة عن الحياة .  
وذلك من خلال رؤية خاصة، يتحكم فيها المقروء والمشاهد أساساً .  
فبالإمكان القول بأن حضور المرأة في هذه الحياة يعتبر منطلقاً لا يتم  
التواجد في غيابه . من ثم، فعنصر المرأة يتم حياة الرجل، وبالتالي  
فهي الأصل والجوهر الحياتي . . .

في سياق هذا الاعتبار، فإن العالم الروائي المؤسس من جانب  
«العروبي» لم يخل من عنصر المرأة كفاعلة في الحياة، كواقع، وبالتالي  
كرمز يستحضر مرموزاً معيناً ما . . . إن «مارية» في «الغربة» لم تخرج عن  
إطار هذه الدلالة . . . فحضورها إلى المدينة الصغيرة، يعكس في عمقه  
حنين «إدريس» إلى الأصل ومهبط الوجدان والإلهام، في المقابل فإن  
هجرتها ترمي إلى رغبة «إدريس» بعد الضيق، في السياحة والبحث عن  
الحق . . . ويكاد يكون ذات الدور يُتقمّص في «اليتيم» . . .

إذا أخذنا «علية» في نفس الرواية، فإنها تجلو عن قصة حياة  
مضت، وعن حاضر سلبي هو نتيجة لهذا الماضي . . . فـ «علية» فشلت  
في الوصول بحياتها الزوجية إلى تأسيس وسط عائلي، وهو فشل  
سيضعها في دائرة من الكآبة والحزن آلت بها إلى دكان لبيع العقد  
والصدف والخیوط . . .

إن تذكر حياة «علية» في «الصديقية» وذلك غداة لقاء صدف،  
يكشف عن جانب من طفولة «إدريس» نفسه في ذات المدينة، على أن

ما انتهت إليه «عليه» من كآبة وحزن وعزلة، ذاته وضع «إدريس»، إذا ما ألمحنا لكون العلاقة فيما بين «إدريس» و«عليه» يسمها حب وحنين هو أقرب إلى الخفاء منه إلى الظهور. . يتمثل ذلك - فيما أرى - لما يتم الرقيُّ بالحديث عن «عليه» من مستوى خيالي / واقعي، إلى مستوى خيالي / أسطوري، . . في الأول تبدو «عليه» كائناً اجتماعياً له فعاليته داخل شبكة العلاقات الاجتماعية التي يعتبر «إدريس» مدارها وبؤرتها. . أما في المستوى الثاني فتتحول عن طريق المقارنة. . وثمة المقروء يُوظف، إلى شخصية أخرى كان الشاعر الأمريكي قد ألفَ عنها دراما شعرية يصفها فيها. . إنها لا تبقى في حدود رُسْمَتُ لها، وإنما تنساق خلف بعد استعاري إلى ملهمة من الملهمات، وهو ما يدعونا لاستدعاء جانب من علاقة الخفاء. . .

« . . وسمعت وأنا طالب أن شاعراً أمريكياً ألف دراما في شأن فتاة تمشي فوق الرمال الذهبية على شاطئ المحيط الهادي وتدعى عليه ثم بعد سنوات تتقدم امرأة صفراء لتقول لي : أنا عليه وتفهمني أن اسمها كان منبع الأشواق الدفينة. . » (ص / 127).

« . . نسيْتُ عليه الطابق الأول ولم أتذكرها حتى لما سمعتُ أستاذاً مبجوحاً يقرأ لنا شعر روبنز يصفُ عليه تمشي على الرمال الذهبية في جودائم الصحو، عميق الصفاء، حيث كل أنواع الهندسة المعمارية من القصر العربي إلى المعبد الياباني ومن المصطاف الإسباني إلى الحصن الجرمانى » (ص / 128).

أما عن المقارنة، فإننا نستكشفها، لما يعمد «إدريس» إلى سرد حكاية «إميلي» التي تكاد تكون حكاية «عليه». وإن بصورة تتميز بالطابع الحكائي العجائبي الأسطوري. . والذي يدعونا أصلاً إلى الوقوف على أجواء «ألف ليلة وليلة» حيث تنجو «شهرزاد» وبنات جنسها من الموت

بفضل الحكاية، وحيث «اميلي / شهرزاد» أو «عليه / شهرزاد» لا تتمتعان بذات المتعة، ولا تملكان ذات القدرة، ما دام الطرف الآخر عديم الذوق، منطوي على ذاته، متوحد في باطنه.. . فالطرف الآخر بالنسبة لـ «اميلي» / الحكاية الأقرب إلى الأسطورة، بمثابة صورة عن طرف «عليه / الصديقية».. . فهو ذات الوضع في واقعيته، كما ملمحه الأسطوري.. . إنها استدامة لحال المرأة منذ الماضي الغابر، وإلى الحاضر الراهن.. .

«.. . غادرت اميلي مدينة البوغاز ممتطية صهوة جواد أبيض يصحبها خمسون خادماً ويرافقها مترجم يلبس الشميرير والجزمة.. . صعدت ظراباً مكسوة بالدموم وقطعت أودية تملؤها الحجارة واستمعت إلى صمت الليل ثم وصلت إلى الحريم وأقامت في دار خاصة ونامت في فراش خاص بها طبقاً لشروط شرطتها في عقد القران.. .

عاشت بجوار رجل لا يشم أريج النُسرين ولا يتذوق الزنجبيل إلى أن مات غير مأسوف عليه.. .» (ص / 129).

ما أخلص إليه هو أن «عليه» قد تحولت إلى ملهمة، وإلى أسطورة، وهو ما يجعل من حكايتها حكاية شبه عالمية في ذهن «إدريس».

تعود «مارية» للظهور مجدداً في «اليتيم كما ألمحت سابقاً.. . والواقع أن هذه العودة لا تجلو عن رغبة في الارتباط بالآخر، وإنما تمثل حالة من البحث والهم الدراسي الذي تعتزم «مارية» القيام به وإنجازه بمدينة مغربية صغيرة ستكون «الصديقية» أساساً، وبمساعدة «إدريس» الذي كانت تتوخي منه سلفاً الارتباط.. .

إن غياب «مارية» قاد إلى خلق شك كما تساؤل عن رغبة العودة



هذه . فالشك حدث بنزول «مارية» التي غير الزمن من صورتها التي يشبهها «إدريس» بشجرة الزيتون . في المقابل تولد التساؤل عن سر اختيارها في الظرف ذاته لـ «إدريس» وطلبها إليه بتقديم المساعدة، علماً بأن ثمة هذا الوعد باللقاء والمضروب سابقاً . . .

«غداً . . غداً نلتقي كان هذا وعد مارية لما غادرت المغرب منذ خمسة عشر عاماً» . (ص / 135).

«سأفكر ساعاتٍ وساعاتٍ لماذا رجعتُ إلى المغرب وماذا تريد، سيتعلق بها ذهني لأيام لا تحصى» . (ص / —) 142

إلا أن الانتقال إلى «مراكش» سيضعنا بين الواقع والحلم . . يتجسد الواقع في النزول بمراكش واكتشاف معالمها قبل التحول عنها إلى «ورجان» لزيارة امرأة عجوز تملك بتاً متزوجة في أمريكا . . أما الحلم فينكشف في وسط ساحة تختلط فيها اللغات والنغمات والعقليات وحتى النماذج البشرية . . وفيها كذلك يتم التحول من الواقع إلى الحلم . . فـ «الرؤيا» التي يتحدث عنها «إدريس» هي مستوى من مستويات التخيل، والذي يوضعنا في سياقٍ آخر مغاير ومخالف . . إنه السياق الأسطوري، حيث تداخل الحكاية بالخارق والعجيب، وأيضاً بالمنحى أو المسار الصوفي، الكاشف عن مقام من مقامات الحال والشطح، والتي تفقد الشخص وضعه الطبيعي . . لقد كانت هذه «الرؤيا» إيذاناً بضرورة الاستعداد لما هو آتٍ، وبالضبط اختفاء «مارية» المفاجيء . . .

. . أبصرت وانسلخت عن الحاضر . . رأيت الرؤيا . . رأيت المجموعة ترقص في الليل المنير على حافة مهريج (صهريج) المنارة . . تجري أشباح المشاهدين على سطح الماء المتلألئ كلهب تنفخ فيه الريح . . تقترب الفتاة الأنجليزية من الراقص



الشباب وتنسى نفسها وأهلها ومركزها.. تنسى أنها أوروبية بين الأوروبيين مدعوة إلى حفلة فلكلورية ينظمها تكريماً للأجانب باشا مراکش.. تنسى الأعراف والقواعد والأصول وتستسلم للنغم الصافي الذي اقترن بوجه راقص.. تندفع باحثة عنه من حومة إلى حومة، من زقاق إلى زقاق، من دار إلى دار.. تلمح وجهه في شبه ظلام فتحت الخطى ثم تتيه وراء سراب والنغم يوتر أعصابها ويقودها إلى حيث لا تدري.. تركب حافلة في جامع الفنا، تتسلق الجبال، تخترق الثلوج وتنحدر نحو بلاد النخيل.. تكتري بغلة وتطرق القصور، الواحد بعد الآخر، سائلة: أين هو؟ أين هو؟ حتى خنق الفايجة ومنها تتوغل في أوطان الصمت والعطش والعبادة.. تمشي فوق الرمال يقودها النغم الفضي والريح من ورائها تعفو الأثر..

التفت فلم أر مارية». (ص / 209 و 210).

أنتهي مما جئت به إلى أن «علية» قد فقدت الوسط الذي ظلت تحلم بينائه، أما «إدريس» فيفقد «مارية» لما يتفقدتها، دون علم بالمسار الذي قصده..

الجانب الغائب في أثناء الحديث عن «علية» و«مارية»، وربما الممرضة كذلك، والذي قصد إليه الروائي على امتداد النص، جانب الخصوبة الذي ترمز إليه المرأة. هذه، تعاني، كما تكشف الرواية عن ذلك من عقم نتيجة للعلاقات الاجتماعية المفككة والمنحلة.. ف «علية» لم تصل إلى الانجاب والولادة، ولا نعرف لـ «مارية» ذلك، في حين أن «الكبيرة» الأخت لا أبناء لها.. في المقابل يفقد «إدريس» نعمان، ويلبث «جليل» وحيداً بعد أن غادرت الزوجة مع الأبناء.. أما «حمدون» فيعيش وحدانيته وعزلته.. هذا المشهد تختصره الصورة التالية العالقة بـ «إدريس»:

تعودت على الوحدةانية بعد طول مُعاناة، دافع عن وحدانيتك! لا فائدة في البحث عن المسؤوليات والأسباب» (ص/ 161).

فالسائد أساساً هو الجذب، ويتمظهر من خلال الحزن وتجليات الاكتئاب. . إذ أن العلاقات الإنسانية الاجتماعية الثنائية أو الجمعية، يُفقدُ فيها عنصرُ الماء، والماء هو الحياة والاستمرار. . خاصة وأن النماذج البشرية الممثلة في «جليل» و«حمدون» هي من المسببات الشاوية خلف هذا الجذب. . إنها النموذج الأمثل للاستغلال والنهب والتسلط. . استغلال الأرض والاستحواذ على العلاقات كيما يخدم المصالح الآنية والظرفية. . علماً بأن الأرض تعادل الأم وترمز إليها. .

«كنتُ في عنفوان الشباب لا أرى فرقاً بين الأرض الخضراء والأرض الجرداء، انتقلُ بينهما وكأنني في عالم واحد. . اليوم إذا رأيتُ شجرة تُقطع أتألمُ كما لو شاهدتُ روحاً تزهُقُ». (ص/ 197).

فالمرأة رمز الخصب. . وفي الأدبيات القديمة رُمزَ إليها بالشمس التي عُدَّت مصدرَ الأمومة والحياة. . كما أن هناك رُموذاً كالمهاة، الغزالة والحصان من الحيوانات، والنخلة والسمرة من النبات، والمرأة كإنسان، كل هذه جعلت من الشمس مصدر تقديس بحكم أنها واهبة الحياة<sup>(5)</sup>.

ولقد حفل الشعر الجاهلي وما جاء بعده، بصور جعلت المرأة بدينة، وذلك بهدف إظهار جانب الأمومة والاختصاص، كما أن بعض الصور ضُخمت فيها أعضاء المرأة الجنسية إحالة على نفس المعنى<sup>(6)</sup>.

---

(5) كتاب «الصورة في الشعر العربي» علي البطل. دار الأندلس. ص: 55 و 57.

(6) نفسه. ص: 95.

إن ما يختصره رمز المرأة ثنائية الموت والانبعاث، وهي الثنائية التي لا تنحصر وتتوقف على الشعر وحده، وإنما يمكن استجلاء مظاهرها في النص الروائي أيضاً. . إذا ما ألمحنا بأن الموت الذي هو صورة من صور الجذب، يتجلى في «اليتيم» من خلال فقدان ثانٍ يعزز الأول: الأب والأم سابقاً، ثم الجدة ونعمان. . فالموت هو الغياب، النسيان إلا من لحظة الاستعادة والتذكر. . أما الطبيعة مجسدة في الأرض، الماء والشجرة، حيث إن «مارية» تشبه شجرة الزيتون، فرموزه دالة على خصب مغتالٍ نتيجة للعلاقات الإنسانية والاجتماعية. . .

## 2- صورة الليل:

منذ الصفحات الأولى لـ «اليتيم» نجد الروائي يركز على جو القتامة، أو بمعنى آخر على السواد الذي يصبح لوناً مهيمناً داخل النص. والروائي يوازي بين الإحالة على الليل مباشرة، أو الإشارة إلى الغيم، أو بذكر الرمادي، وهي علامات بالرغم من تعددها ترمي إلى الواحد. . إذ أنها في الجوهر تعبر عن حالة اليتيم المستشعر بها. . وهو يتم يتمثل في:

### 1- يتم الحب. . .

### 2- يتم العلاقات الاجتماعية:

أ - فشل الارتباط. . .

ب - الوحدة. . .

ج - حلول الموت. . .

د - التسلط والاستغلال. . .

### 3- يتم الفكري والسياسي. . .

إن صورة الليل الواردة في النص ترتبط بالذاتي، لما يتعلق الأمر بالحنين إلى ما هو مفقود، حيث الإحساس بالكآبة واستشعار الوحدة

التي تغدو مطلباً يتم التآلفُ معه وليس التنافر. . . فالهروب إلى الليل عودة إلى حضن الأم، سفر إلى مرحلة أمعت في البعد بغاية استحضارها وتمثلها. . .

« . . . أحببت دائماً جونونبر، السماء ملبدة بالغيوم، الغربي يهب بلطف، اللون المائل إلى الرمادي، لكن جو اليوم ليس رمادياً، إنه مظلم قاتم كأن نسرأ من النسر العظام غطى بأجنحته المدينة وحجبَ عنها النور. . . » (ص / 123).

« . . . الجو كثيب، المدينة كثيبة وأنا أيضاً كثيبٌ » (ص / 133).

« . . . سؤالي الدائم: يا حارس الليل، ما خبر الليل؟ » (ص / 153).

من جانب آخر، فإن هذه الصورة تجسد الحاصل على المستوى الاجتماعي / السياسي، وهو بالذات الظلامُ المتمكنُ من كل من «جليل» و«حمدون»، وهما نموذجان أفلحا في تحقيق المكاسب على حساب الوطن والأرض والإنسان. . . إن الظلام هو التخلف، الذي ينتج عنه التوق إلى الهجرة بقصد تحقيق المراد والمبتغى. . .

«إنه الليل على كل حال. . . » (ص / 153).

«- لا أثر لانفلاق الفجر، يا حارس الليل، ماذا عن الليل؟» (ص / 160).

وكما ترتبط الصورة بالذات، بالمجتمع، فهي تسهم في التحديد الزمني، كما المكاني، لما يتحدث الروائي عن مكان ما، ويَعْمَدُ إلى ضبط الزمن ليس وفق الساعة، وإنَّما بالحديث عن النهار والليل. . . وفي بعض هذه التحديدات يتضح أثر النص القرآني على مستوى صياغة الجملة، وهو نمط من التهجين القصدي الذي يؤالف بين مستويين

لغويين، على أن الغاية ليست السخرية، بقدر ما هي المحاكاة والنسج على المنوال...

«لم أر بعد تلك الليلة خيمة مدام جرمان لكني احتفظت بعطف عميق على طامو النخيفة...» (ص / 167).

«.. أرفع البصر ثم أرجع البصر في تلك الليلة الصافية وأعد آلاف النجوم التي قطع نورها ملايين الأميال والتي اختفى بعضها من الوجود قبل مئات السنين...» (ص / 172).

وتكاد صورة الليل في الأدب العربي تحمل نفس المعنى والدلالة... ففي معلقة الشاعر الجاهلي «امرؤ القيس» تبدو صورة الليل وكأنه حيوان مارد مخيف، خاصة وإن العربي في تيهه الليلي كان يعيش أسير الشكوك والأوهام والمخاوف... ونجد في ذات الآن هذا الحنين إلى المرأة التي يتم النظر إليها كشيء ثمين<sup>(7)</sup>.

وإذا ذهبنا إلى الآداب الغربية، فإن «نيتشه» في «هكذا تكلم زرادشت»، أفرّد «أناشيد» هي عبارة عن مناجاة لليل. يقول في «أنشودة الليل»:

«الليل يخيم: في هذه الساعة يعلو كلام الينابيع المتدفقة... وروحي كذلك نبع متدفق...»

يخيم الليل، في هذه الساعة فقط تستيقظ كل أناشيد المغرمين، وروحي كذلك أنشودة مغرم.  
«أنا نور، آه! لو كنت أستطيع أن أكون ليلاً! ولكن الوحدة في أن تكون محاطاً بالنور...»

---

(7) «نظرية المعنى في النقد العربي». مصطفى ناصف. دار الأندلس. ص: 123:

آه لو كنت مظلماً وليلياً. آه! كم كنتُ ارتويتُ من ثديي  
النور»<sup>(8)</sup>.

الليل من خلال هذه الأنشودة، يفجر المكنونات الداخلية للروح  
الإنسانية.. وهي مكنونات تتسم بالحنين والدعوة إلى الحب  
والوحدة.. واللافت أن الحديث عن الليل يقتضي استدعاء النور،  
خاصة وأن «نيتشه» يميز بين الليل والظلام.. فقد يكون الليل منيراً، في  
حين أن الظلام يخفي نوره وينشر لونا هو السواد.. ويتمثل النور في  
هيئة امرأة مخصبة ولود يتم الانشداد إليها..

على أنه في بعض الحكايات الشعبية، والأساطير القديمة،  
تجسدت صورة الليل كما يظهر من خلال القمر في هيئة أب، أما  
الشمس فبمثابة أم.. على أن ما تمّ انجابه هو كوكب الزهرة.. وقد شبه  
الليل أيضاً بالثور، والنسر<sup>(9)</sup>.. وذهبت الجدات قديماً إلى تخويف  
الأطفال بالحديث عن الليل..

### 3 - رمزية الطائر:

في سياق الحديث عن الليل، يمكن القول بأنه يرد ذكر الطائر  
كرمز دال يحيل على الإحساس الذاتي والمكنون الداخلي.. فسواد الليل  
وقتامته تشبه النسر الكبير الذي يسهم في إذكاء لوحة السواد، أو الليل  
بامتداداته واستطالاته.. إن الليل في قدومه أو حلوله ليس سوى نسر له أن  
يحجب النور، إنها ذات الوظيفة تجمع الليل إلى النسر.. وإذا كان  
سقوط الليل يتحدد بفضاء معين هو المدينة، فإن النسر كذلك يغطي  
بأجنحته النور الذي يمكن أن يضيء المدينة.

(8) مجلة «العرب والفكر العالمي»: «أناشيد زرادشت». ترجمة «د. بسام بركة».

العدد: 2. 1988.. ص: 156.

(9) كتاب «علي البطل» السالف. ص: 44 و 45.



« . . إنه مظلم قاتم كأن نسرًا من النسر العظام غطى بأجنحته المدينة، وحجب عنها النور. . » (ص / 123).

وكما ترتبط صورة الطائر بفضاء المدينة، فإنها تمس الذات في انكساراتها ومعاناتها التي تلحقها. . فهيئة «إدريس» وحزنه المتجسد في إهماله إعطاء الأهمية لنفسه، يقارب ويضارع الطائر الجاثم على المدينة. . لكأن هذا الجثوم بمثابة الداعي إلى الحالة والهيئة التي عليها شخص «إدريس». . والواقع أن الطائر برمزيته هذه، يجلو عن السائد في المستوى الحياتي، إذا ما ألمحنا لكون «إدريس» يُعتبر جزءاً من هذه الحياة المبنية على التسلط والاستحواذ على الخيرات والثروات باسم الوطنية (جليل وحمدون). . فالمعنى المؤدّي في ضوء هذا من خلال رمزية الليل، نفسه يُستعاد في أثناء الحديث عن الطائر.

« . . توجهتُ إلى الحمام ونظرتُ إلى وجهي : لحية مخجلة، شعر أشعت لم يمسه مقص حجام منذ شهور. . ياله من وجه بئيس! هل رأيت الغرابَ جاثماً على المدينة؟ » (ص / 162).

« . . لم تسمع بغراب الشؤم الذي يحجب أشعة الحياة ويمص الدم. . » (ص / 162).

والملاحظ أن الروائي يتحدث عن طائرين : «النسر» ثم «الغراب» . . .

على أن صورة الاكتئاب هذه، والتي تجمع الليل إلى الطائر، سرعان ما تتبدل، وذلك لما يتم الحديث عن الصباح وليس الليل. فالصبح هو البياض، ديب الحياة، حيث يُنْعَدِمُ الطائر كحزن وكشؤم، ويغطي المدينة ثوب شفاف له أن يعكس جمالها وحسنها. . .

والبيّن أن الصبح يقترن بالحديث عن الماء المختلط بالتربة، لكأن الرواية تعكس الخصوبة الغائبة في أثناء إيراد الليل والطائر. . .



« . . وفي الصباح انكشفت السماء بيضاء ناصعة كأن غطاءً شفافاً  
نشر فوق المدينة تتخلله لمسات مدادية شاحبة . . تلالاً الطرق  
والأرصفتُ وانعكستُ المباني في ضيايات الماء المشوبِ بصفرة  
الغبار . . » (ص / 191).

إذا كان الطائر في صلته بالليل يحمل معنى الحزن، وقد أشير إليه  
سالفاً بعلامات كالجذب الطبيعي، والموت الذي الذي أذهب الأب،  
فيما قبل الأم، ثم الجدة ونعمان، فإن الصباح ببياضه وإشعاعه يجسد ما  
يضاد الجذب أي الخصب، وهو ما يعزز مقولنا السابق الرامي إلى اعتبار  
«اليتيم» نصاً تتحكم في بنيته ثنائية الجذب / الخصب.

«يمكن أن تعيش إلى الأبد، على الأقل في مفهوم بني آدم. تعلق  
بالحياة تعلق بك الحياة. والطقس سيتغير أيضاً في النهاية ويجلو  
عن البلد هذا الضباب الكثيف». (ص / 225).

والواقع أن رمزية الطائر من خلال النسر والغراب، تكاد تعكس  
صورة طائر «الفنيق» الذي كان يموت احتراقاً، ومن رماده يُبعث طائر  
جديد . . إذ الموت هو الجذب والحزن والاكتئاب، في حين البعث هو  
الخصب والحياة<sup>(10)</sup> . . ولن نعيد إدراج استشهادات سالفه بخصوص  
ذاتِ الثنائية . . .

على أن الطائر في الأدب العربي، ومنه الشعر الجاهلي  
والإسلامي والعباسي، وَرَدَ ذِكْرُهُ في رحلات الصيد، وهي رحلات  
اقتربت بظرف زمني هو الليل. حيثُ تمَّ وصفُ سرعة الطائر وملاحقة  
الفرس له، فبدت المطاردة أقرب إلى الأسطورية الخيالية منها إلى  
الواقعية - ولم يقتصر ورود الحيوان على الطائر وحسب، بل تعدى الأمرُ

---

(10) «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي». ريتا عوض. المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر. بيروت. ص: 135 و 136.

ذلك . . حيث تم وصف الذئب، الخيل، الإبل، الظبي، والظليم . . إلى غير ذلك من الحيوانات . . وقد عُذَّ الحديث عن الحيوان قسماً من أقسام القصيد العربي<sup>(11)</sup>.

أما في الرواية العربية، فإذا أخذنا كنموذج «وليمة لأعشاب البحر» للروائي «حيدر حيدر»، فإننا نجد طائر «النورس» المرتبط بالماء كحياة، في حالة الابتعاد عنه يجلو عن لحظة حزن وموت، يستدركها بمجرد العودة إلى الماء . . لتبقى رمزيته تقصداً إلى وضعية المناضل الشيوعي، وهي وضعية تتأرجح بين الموت والحياة في العالم العربي، وهو ما دلُّ عليه النص في معناه العام . . .

أجمل ما جثت به، من حيث ربط الرواية برموز، ثم الذهاب إلى رصد أساطيريتها، إلى اعتبار أن المرأة، الليل والطائر، قد يفهم منها ما تفيده في السياق الواردة فيه وحسب . . لولا أن تحولها عن معناها الأول، بمثابة انحراف (إذا حق) نحو معنى آخر يفترض إدراكه بالبحث عنه واستكناه أبعاده ومراميهِ . . فالحديث عن المرأة في مستوى واقعي / خيالي، ثم خيالي / خيالي، أو لا معقول، يسهم في خلخلة الإدراك والتقبل، تقبل ما يقرأ ويتم استيعابه، حدّ الرفض والقول بعدم الوعي بما تتم كتابته، في الآن الذي يظل فيه الروائي واعياً مستوعباً لأدق تفاصيل العملية الإبداعية . . وهو ما يمكن قوله عن الليل الذي اختاره الروائي كلونٍ لنص يتضاءل ويتقلص بيزوغ البياض، ثم الطائر المستدعي باسمه أو ما يشير إليه . . علماً بأنه وداخل هذه البنية الخيالية يتم التطرق للأرض والشجرة والماء . . .

لقد كانت هذه الرموز تتطور وتنمو من خلال تجديد الحديث

---

(11) مجلة «المناهل» المغربية. محمد خير شيخ موسى في بحثه «الطير والحيوان في الشعر العربي». العدد: 30. من ص: 173 إلى 216.

عنها . . . بيد أن هذه الدلالة قد اكتسبتها من تصور الروائي لها، وبالتالي من ثقافته وقناعته التي يملكها . . . على أن هذه الثقافة قد تكون مشتركة فيما يتعلق بالرمز الواحد، كما أنها تتباين وتختلف . . . ففي حال كونها مشتركة يسهل التوصل لمعناها انطلاقاً من النص، أما الاختلاف فقد يقود الروائي لخلق رؤية جديدة على المتلقي فك مستغلقتها . . . والواقع أن «العروي» في هذا التوظيف الرمزي قد انطلق من المشترك، إلا أن أسطرته له، هو ما مَنَحَهُ فرادته وخصوصيته، وبالإمكان لَمْسُ هذه الأسطورة أيضاً، في رواية «الغربة» لما يتعلق الأمر بالحديث عن البحر . . .

إن توظيف الرمز، والجنوح نحو الغموض، لم يعد رهين القصيد الشعري، بل من الممكن الوقوف عليه داخل النص الروائي، ومن ثم فالرواية تملك رمزها وغموضها أيضاً . . . / . . .



## **القسم الثالث**

---

### **الوحدة في التنوع**

**وصف للمستويات اللغوية داخل رواية الفريق**



«إن اللغة ليست بيئة محايدة. إنها لا تصبح بسهولة وبحرية، ملكية للمتكلم. إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقدة...».

باختين «الخطاب الروائي».. ترجمة: محمد برادة. ص / 56.

«على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً، يعيش وسط عدّة أنساق لسانية: كان يصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يفني في لغة أخرى، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة، وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي موجه لسلطات المقاطعة القروية، كان يجرب لغة رابعة (رسمية، سليمة، منبعثة من «ركام الورق القديم»)».

باختين. الكتاب نفسه. ص / 57.

في نص «الغربة» ورد الحوار التالي :

« . . . قال شعيب: «إننا لا نأسف على الماضي بل على عدم مسايرة الحاضر» .

«صدقت يا شعيب . . لا بد أن تكون هناك تغيرات» .

«بالضبط . . أسست فرقة رياضية» .

علق عباس : «والسيد شعيب هو رأسها ورئيسها» . (ص / 97).



إن مَنْ يريدُ معرفة أجواء وملابسات تأسيس الفريق ضمن نص «الغربة» فلن يعثر على أي شيء... إذ على القارئ الراغب في ذلك - حسب اعتقادي وقراءتي - الوقوف عليه أساساً حالة قراءة رواية «الفريق» التي اعتبرها الجزء الثالث من مشروع «العروي» المتكامل الرؤية والأبعاد... وأرى بأن الحوار السابق له دلالة... إضافة لأجواء النص من حيث الفضاء، كما الشخصيات المتفاعلة فيه... ف «شعيب»، يعود للظهور في «الفريق»، وبظهوره يستحضر «إدريس»... إلى جانب «عمر» و «مريم»، وقد تم - في ضوء ما أرى - الحديث عنهما في «الغربة».

ينقسم نص «الفريق» من حيث التوصيف إلى (15) فصلاً... خضعت الفصول إلى ترقيم متتابع متالٍ يمتد من (1) إلى (106). على أن التالي والتابع بقدر ما يفصح عن استرسال النص، فهو يجلو ما دام التأكيد مثبتاً عن التكسير والتقطيع الذي يمس الحكاية أصلاً... نمثل بالحديث عن «عمر» ومعاناته مع «مريم» وغير ذلك، و «خميلة» في صلتها بـ «علي نور»... ف «الفريق» حسب هذا، يتألف من وحدات حكاية تنفصل لترتبط وتلتحم، وهو ما يشكل وحدة النص الكبرى...

لنا أن نلاحظ بأن الترقيم الممتد من (1) إلى (106)، جاء بعضه قصيراً للغاية، والآخر طويلاً مسترسلاً... كمثال قصر رقم (1)، وطول رقم (4) وقس على هذا... إضافة إلى كون الفصول قد تم التمهيد والتوطئة لها بنصوص موازية: أما عبارة عن قولة، بيت شعري، أو استشهاد تاريخي... مع نسبة هذا النص الموازي لصاحبه الذي صدر عنه... وسأعود لهذه النصوص.

بيد أن تناولي لرواية «الفريق» سوف لن يقتصر إلا على الجانب اللغوي... في محاولة لضبط المستويات اللغوية ضمن الخطاب، من

حيث حوار اللغات، مستعيناً بما جاء به «ميخائيل باختين» في هذا المقام...

اللغة مكون أساس في التجربة الكتابية الإبداعية.. سواء من حيث الخلق، أو الإبلاغ والإيصال. علماً بأن كل مبدع يذهب إلى توظيف لغته الخاصة، كيما يؤسس لأسلوبه في فرادته، أو لكلامه غير المنازع فيه.. والواقع أن لغة الخطاب الروائي تمتاز بخصائص تنحرف بها عن سواها، إذا ما ألمحنا إلى كونها تختار كمتكاملها المواصفات البلاغية التي قد تتجلى على مستوى الخطاب الشعري كذلك.. إلا أن فرادة هذه اللغة، وهنا نتوغل في الطرح «الباختيني»، تتمظهر لما يتعلق الأمر بالإشارة إلى أن هذه اللغة لم تكن يوماً ما لغةً واحدة، مستقلة بذاتها، أو داخل عالم مغلق.. إنها لغة مفتوحة.. مفتوحة على مجموعة من اللغات الأخرى التي تقف إلى جانبها، وبالتالي التي تشاركها الحياة داخل النص الروائي.. فإن كانت الرواية تقدم الحياة، فإن هذه تقدم في مطلق العمومية والشمولية.. عكس ما يحدث ضمن لغة الشاعر الأحادية، كما جسد نقائصها «باختين» فيما يتعلق بالفصل بين لغتين: لغة الرواية ولغة الخطاب الشعري<sup>(1)</sup>.

إن تكون الخطاب الروائي ونشأته، في ضوء التصور «الباختيني»، لا يمكن أن يتم بعيداً عن احتضان «بيئات غريبة».. يتعلق الأمر بهذا الخصوص، باستدعاء لغات أخرى ودمجها داخل النص الشعري المبدع.. ذلك أن هذا الاستدعاء لا يجعل المتلقي يقف على وحدة أسلوب المبدع، وإنما على وحدة اللغة.. حيث يتم الاستماع إلى صوت الآخرين من خلال لغاتهم التي يتحدثونها، والتي تبدو داخل

---

(1) «الخطاب الروائي»: «ميخائيل باختين». ترجمة: محمد برادة. دار الأمان.

الرابط. ينظر إلى الفصل: «الخطاب الشعري والخطاب الروائي». ص: 43.

النص - كما ألمحنا - غريبة، أو تشوه الصورة الأدبية التقليدية التي أمدنا بها النقد الأسلوبى القديم، والذي قام أساساً على رصد المعطيات البلاغية وحدها.

يرى «باختين»:

«.. إن اللغة، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبداً لغة وحيدة.. إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقاً نحوياً مكوناً من أشكال معيارية، ومحوّلاً عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة التي تملأه، ومحوّلاً عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية.. فالحياة الاجتماعية الراسخة، والصيرورة التاريخية تخلقان، داخل لغة قومية وحيدة، بكيفية مجردة، عدداً وافراً من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والأيديولوجية المغلقة على نفسها، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلئ بمضامين مختلفة دلالية وخلقية، وترن رنيناً متبايناً»<sup>(2)</sup>.

إن حوار اللغات داخل الخطاب الروائي، يجلو عن تعدد لا يفقد هذا الخطاب خصوصيته، كما يكشف عن أصوات الآخرين المنبثقة عن هذا التعدد. قد تكون هذه الحوارية مُجسّدة لخطابات أجناسٍ أخرى تحويها الرواية، كما إلى لغات مهن ولهجات ولغة أيام.. كل هذه العوالم المتناقضة المتباينة تختلط وتتداخل ضمن الخطاب الروائي...

على أن الروائي ومن خلال نص، يذهب إلى تجسيد هذه الحوارية وفق الانتقاء والاختيار.. إنه لا يقدم، إلا ما يعمل على تصوير الحالة المتحدث عنها، وليس المطلوب منه إمدادنا بالكل. إذ ومن

(2) نفسه: ص: 52.

خلال هذا التقديم، يبدو العالم الروائي متناقضاً ومتضاداً...  
وباعتبار أن الحياة لا تحضن الهادئ الساكن وَحْدَهُ، فإن التعبير عن  
أجواء الصراع لا تتم إلا بما يَدُلُّ على ذلك ويحيلُ عليه...

قد تبدو العملية لأول وهلة يسيرة، لولا أن إخضاع هذا التعدد  
اللغوي للشرط الإبداعي في نوع من التركيب الذي يضيفُ إلى النص  
دون أن ينالَ منه، من الصعوبة بمكان... ذلك أن مقدرة التوظيف،  
وتأكيد الشيء في المكان الذي يختص به ويخصه، تستوجبُ الحذقَ  
والمِرَاسَ...

في مقولة لـ «باختين»:

«إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات  
والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً... وتقضي المسلماتُ  
الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ  
متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس  
التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس،  
والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل  
للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه  
ونبراته)...»<sup>(3)</sup>.

تعكس رواية «الفريق» التي نحن بصددِها أعظم نموذج للرواية  
المغربية من جانب التعدد اللغوي. وأرى بأن اختيار «العروي» لموضوعه  
تشكيل «الفريق»، ثم الحديث عن النادي والملعب، قصديٌّ، بحكم أن  
هذه العلامات لا يمكن أن تحيل إلا على التباين، التناقض والتضاد...

على أن التعدد الكامن في الرواية، يكشف عن هيمنة المستوى  
السردية، خاصة وأنها نتابع فكرة من بدايتها إلى نهايتها، أي من

---

(3) نفس الكتاب. ينظر إلى: الأسلوبية المعاصرة والرواية... ص: 33...

البدايات الجينية لتأسيس «الفريق» إلى موته وانتهاء «شعيب» الرأس المدبر إلى السجن. إضافة لهذا المستوى، نجد اللغة المحكية الشفوية، التي نتلقفها في الملاعب، ونتوقعها في حوارات اللاعبين مع بعضهم البعض، وفي تخاطب الفئات الشعبية...

والواقع أنه وإلى جانب ما ذكرناه، بإمكاننا التوقف عند لغات تنتمي لأجناس أخرى، وتفعل بالإضافة إلى النص الروائي... كما بالإمكان معاينة ما يتعلق بلغات المهن على السواء... هذه المستويات هي ما سنحاول الأنصت إليه من داخل «الفريق» التي يمكن منذ البدء تلخيصها فيما يرتبط بالأصالة، من جانب العادات والتقاليد ومناقشة قضايا الدين الإسلامي وغربته، والحدثة، من حيث الرغبة في التغيير وبناء المستقبل دون أن يمتد ذلك ويستمر... إنها صورة عن تحولات أهم ما يسمها كونها معاقة...

## المستوى الأول:

### أ - لغة سردية حكاية صافية:

ضمن هذه اللغة يتحقق انبثاق الأحداث، بهدف متابعة مجريات الوقائع، وعرض الشخصيات عن طريق التسمية التي قد تزدوج، أو يتم التخلص من الاسم وتعويضه بآخر (حالة علي نور وخميطة)، وفي هذه اللغة يتم شدُّ القارئ للنص بهدف التواصل معه... إنها لغة السارد، وخلفه المؤلف المحكم للعبة التأليف.

«... استيقظ شعيب قبل الفجر بربع ساعة من نوم عميق هادئ كأنما نقل فجأة من العدم إلى الوجود... اضطجع في فراشه وقال بصوت مسموع: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله... يا رب أقبل عذرنا واعف عنا يا أرحم الراحمين» (ص / 7).

«استيقظ علي نور كعادته على الساعة السابعة، لكنه لا كعادته لم ينهض في الحين ليتيهاً ويصل لباب المدرسة عشر دقائق قبل أن يدق الجرس...» (ص / 9).

الأحداث من خلال هذه اللغة تتم عن مشاهد ولوحات تتقابل وتتبادل، ليبقى مركز الاحكام مُجسداً في فكرة إنشاء «الفريق»، وفي الفضاء (البلدة: «الصادقية») التي ستستقطب أبناءها المتمين إليها بهدف تأسيس «الفريق»...

## ب - لغة تقترب من لغة الحكاية:

1 - الملاحظ أنها في بعض جوانبها تنمو من داخل الرواية... إنها تكتسب استقلالاً عن فكرة النص، وترتبط بشخصية من شخصياته... كنموذج حكاية «عمر» و«ذات العيون الزرق»، والتي ذهب «شعيب» حال سماعها إلى مقارنتها بقصة «الوزير جعفر» و«أحمد الدنف»...

«... الفرق بين ما أحكي لك وقصص ألف ليلة وليلة هو أنه أمر واقع عشته هنا، خطوات فقط من شارع محمد الخامس... تركنا في باب السويقة التدافع والضجيج وروائح الكفتة المشوية ووجدنا داخل الدار الهدوء والظل والصمت...» (ص / 60).

2 - إذا كانت حكاية «ذات العيون الزرق» أدبية، فهناك نص الحكاية التالي وهو أقرب إلى التاريخي:

«... تفضل أحك لنا القصة:

- يقول: إن الشيخ عبد العظيم شيخ الجماعة في زمانه كان يحكي عن سبب خروجه من مسقط رأسه أنه غضب على قومه لأنهم كانوا يتمالؤون على أكل الرجس قال الشارح أنهم كانوا يربون الكلاب ويأكلونها وهي عادة قبيحة اشتهروا بها في أرض المغرب...» (ص / 211).



3 - حكاية تُتضمنُ في النص وتعززه، مستقلة عنه ومقتبسة عن مصدر آخر «ألف ليلة وليلة» مثلاً:

«حكى أن الخليفة هارون الرشيد لما كان في بغداد ذات ليلة من الليالي إذ قلق قلقاً عظيماً فأرسل في طلب جعفر البرمكي ومسرور السيف...» (ص / 102).

إن قيمة هذه الحكايات، التي تنمو إما داخلياً أو خارجياً، تعزيز ملفوظ الرواية بإنارة جوانب معتمة في حياة الشخصية... لتصبح بذلك هذه الحكايات وحدات صغرى تشكل قصة في قلب الرواية... واللافت أن بعض هذه الوحدات يتشابه، ولئن لم يبلغ نفس درجة الاكتمال... مثلاً «عمر» و«ذات العيون الزرق»، «مختار وشان» وامرأة من «الصديقية»، ثم «إبراهيم سرحان» وامرأة من «الصديقية» كذلك(\*)... كان بالإمكان اعتبار هذه اللغة التي تقترب من لغة الحكاية، لغة جنس شبه مستقل بذاته، لولا أن النبذة السردية الحكائية هي ما يربط بين اللغة السردية الصافية وهذه الحكائية...

### المستوى الثاني:

لغة المحكي الشفوي: إن ما تكشف عنه هذه اللغة، درجة الوعي المتجلية لدى الفئات الشعبية، كما لدى غيرها... وبالنظر إلى كون أنماط العيش والحياة متفاوتة، فهذه اللغة تبين ذلك وتوضحه... مع العلم أن أفراد المجتمع لا يتكلمون في مجموعهم لغة فصحي، وهو ما يحتم عكس التباين... ونتطلع لهذا المحكي ضمن الحوار، وفي حال المحكي المباشر من لدن شخصية ما...

---

(\*) أحياناً يلجأ الروائي لأسطرة ذلك...



## أ - الحوار :

«سأل علي باهتمام :

- ايواه .. اش وقع؟

- أش وقع؟ عرف من أنا .. لما طلقت لساني عاد فاق ..

اللي كان قدامي حاني راسه بدا يقول ايه والله ما هو حق كل واحد بنوبته ..

- ومول الحانوت؟

- هذه عنده فراجة بلا خلاص .. بقيت على المسخوط حتى حنى راسه وتبع الطريق ...» (ص / 11).

أحياناً يأتي الحوار طويلاً، وبالرغم من ذلك يحافظ على ذات النبذة، دون أن يغيب عن بالنا كونه يأتي فصيحاً في حالة الوصف الرياضي ...

## ب - الحكيم :

«لما عينت في القنيطرة ما كان عندي خبر أنه ساكن فيها .. حسبت أنه مازال في الشرق .. كان عندي شغل محدد، خارج الاختصاصات العادية، ما له علاقة بسكان المدينة .. لكن من حين لحين كانت الكاتبة تغلط وتدفع لي ملفات لا تعينني ..» (ص / 76).

هذه الدرجة المتمثلة في الحكيم، تختلف عن السابق. ذلك أنها فصحي تم تحويل مستواها إلى الشفوية .. بمعنى آخر، إنها لغة ثالثة، قد نعثر على نموذج منها في رواية «بيضة الديك» لـ «محمد زفزاف» .. هذا النمط من الحكيم لم يكن يصدر إلا عن شخص عارف، وله إلمام بحقل المعرفة .. يؤهلنا هذا لاعتبار التخاطب الشفوي يتفاوت بين من له معرفة، والذي هو دونها ..

إني أرى إلى عملية توظيف المحكي الشفوي، في كونها بمثابة

تدوين لما يصدر عن العقلية الشعبية الخاضعة لطقوس وتقاليد صرفة بعضها آيل لالتقراض والزوال، نتيجة للغزو الخارجي الفكري والإعلامي . . .

### المستوى الثالث :

لغة واصفة غير شعرية : في خلالها لا يشكل السرد أي امتداد، إنه يتوقف، كما الأحداث الجارية في الرواية . . بيد أن ما يتحقق التركيز عليه اللوحات شبه المشهدية، وتتعلق بالمكان : منزل، شارع، غرفة أو غيرها، كما بالملاح النفسية والحالة الشخصية . . .

### أ - المكان :

#### النموذج الأول :

«السماء صافية، تبدو بعيدة جداً عن هموم الناس . الشمس في وسط مدارها نحو الشرق . . كل أبواب الملعب مقفلة سوى المدخل المفتوح في السياج الخارجي المكون من قضبان حديدية سميقة مسبوغة بالأخضر الداكن يحرسه عدد كبير من الشرطين . . » (ص / 19).

#### النموذج الثاني :

«المدرسة مبنية على شكل زاوية . . مراح واسع محفوف بالفصول على طبقتين، باحة فسيحة تحيط بالملعب المستطيل . . كراسي كثيرة مصفوفة يفصل بينها ممر واسع . . » (ص / 117).

#### النموذج الثالث :

« . . . يمتد شارع المخزن من باب المخزن إلى باب الولجة، يقطع شارع القنطرة في ساحة السوق الدخلائي ويفصل بين حي دار المخزن وحي السور جنوب السوق وشماله بين حي المسجد وحي السوق . . » (ص / 166).

في النموذج الأول المكان مفتوح على فضاء من الشساعة . . وقد تم وصفه في ارتباطه بحالة الجو . . أما الثاني فمغلق، ويتضمن وصفاً للمدرسة بما تحويه من محتويات داخلية، هي بمثابة استعدادات للحفل المتوقع عقده كيما يلتئم شمل أبناء «الصديقية» . . وفي الأخير، لاس الوصف مكاناً مفتوحاً، حيث تم تحديد الشارع المتحدث عنه، تحديداً شبه هندسي . . .

#### ب - الحالة النفسية :

«شعيب ابن الصديقية غادرته زوجته بدون سبب ظاهر . . كان يحبها في صمت ولا يستحضر عبارات الأفلام القاهرية فظنت أنه لا يفهم لهجة العصر وتركته وحيداً يناجي ربه في المدينة العتيقة . . » (ص / 8).

يتعلق الأمر بخصوص وصف الحالة النفسية، بالكشف عن المشاعر والإحساسات الداخلية الباطنية . . وهو الأمر الممكن الوقوف عليه في صلة «شعيب» بزوجته، و«عمر» مع «ذات العيون الزرق»، «مختار وشان» وزوجته «فطومة»، ثم «إبراهيم سرحان» و«ذات الاسمين» . . .

#### ج - الملامح والمميزات الشخصية :

«رفعت خميطة عينيها إلى المائدة الوحيدة التي لم تكن فارغة . جلس إليها شاب طغت على وجهه لحية سوداء، يلبس قميصاً قطنياً مخططاً بالأزرق والأحمر . . تقابله امرأة ذات شعر أسود مسدول يكاد يصل إلى آخرها . . » (ص / 27).

ترافقه صحفية إيطالية أنفها منقاد وعيناها سوداوان مكحلتان . ترتدي معطفاً كالسهم وعلى رأسها قبعة سوداء تغطي نصف وجهها . . » (ص / 45).

«... وبغته صرخت مريم: انظر! انظروا قلت: ماذا؟ قالت: المرأة. نظرت إلى شابة ببلوزة وسروال طويل، شابة عادية ترافقها امرأة مجلية ملثمة لا يرى منها إلا عيناها.. عيان واسعتان زرقاوان زرقة السماء أواسط مارس عندما يكون مارس حاراً جافاً، زرقة البحر بداية شهر غشت عندما يكون غشت معتدلاً، زرقة النيل المذابة في الماء...» (ص / 57).

في وصف الملامح والمميزات الشخصية، نلفي أنفسنا أمام صورة، من خلال اللباس (غالباً ما يُؤرَّخُ لهُ)، اللون، مع ذكر تشبيهات تذهب إلى تدقيق الحالة الوصفية المتحدث عنها...

إن اللغة الواصفة غير الشعرية، تعتمد على ضبط التفاصيل، بهدف رسم مشهد أو لوحة أمام المتلقين... علماً بأن اكتمال هذا الوصف يتحقق وفق اللون / الألوان التي يخضع لها، والتي تجعل منه لوحة تشكيلية تتضارب فيها الألوان وتتعارض، لكأني باللون المعيار المميز لحالة الشخص النفسية الذاتية...

#### المستوى الرابع:

اللغة الشعرية: لا ينفرد القصيدُ وحدهُ بلغته الشعرية، وإنما بالامكان الوقوف على هذه اللغة ضمن الكتابات الثرية. وأعتقد بأن لغة «جبران خليل جبران» تمثل النموذج الأبرز في هذا المجال. أما على المستوى الراهن، فتتمثل هذه اللغة في كتابات «سليم بركات»، «إدوار الخراط»، «حيدر حيدر»، وبشكل أخف لدى «بهاء طاهر» (\*).

في نص «الفريق» تتضاءل اللغة الشعرية، فاسحة الإمكان للغة السردية ثم الواصفة غير الشعرية. من ثم، فإننا نقف على جانب

---

(\*) من الممكن الوقوف على الثرية والسردية داخل القصيدة أيضاً..

من هذه اللغة في سياق العملية السردية . . إنها لغة لا تنحو منحى التفصيل، وإنما التكتيفُ والبعد الاستعاري الذي يخال القارىء من ورائه أن مسار اللغة غيرُ دالٍ، نظراً لانحرافات هذه اللغة وانزياحاتها . . .

بالإمكان العثور داخل هذه اللغة ذاتها على مستويات . مستوى من المباشرة والوضوح، كما نلمس ذلك في وقفة أو مرثية عن أبي الهول وردت ضمن رسالة:

«يا كائناً بلا روح، دائم النوم  
بلا رفيق ولا أب، ولا أخ حميم  
كيف تشيح عن أمك بوجهك العنيد  
قل لنا، قل لنا، ما عندك من خبر سعيد؟» (ص / 67).

كذلك جانب اشتغال المتخيل في لحظة استدعاء عناصر من الطبيعة، بقصد تحويل الملفوظ إلى رمزي يمنح صورة شعرية يكتمل فيها الطبيعي بالإحساس الذاتي.

« . . . وأرى الفتاة بالقفطان الأزرق الباهت والشعر المشدود في شبكة من حرير. أحقق في وجهها وأحقق وجه وضاء في شبه ظلام. أحقق ولا أميز المقلة ولا الحدقة ماء صافي متألئء كل نعمة قطرة ندى سقطت من غصن الرند على وجه بحيرة . . . » (ص / 232).

من الممكن إعادة هذا المقطع وفق الكتابة التالية، وذلك باجتزاء ما هو شعري فيه:

« . . وجه وضاء في شبه ظلام  
أحقق  
ولا أميز المقلة

ولا الحديقة...  
ماء صافي متلألئ  
كل نغمة قطرة ندى سقطت  
من غصن الرند على وجه بحيرة...».

أيضاً، نتلمس هذه اللغة في:

«... كانت الدائرة الشمسية تلامس رؤوس أشجار الغابة وتبعث  
أشعة ليמוنية باردة كأنها منبثقة عن قمر كبير. هدأت الرياحُ وغلف  
الكائنات ضوءٌ باهتٌ اصطناعي كهربائي بدون تيار...».  
(ص / 252).

من جانب آخر، يتم توظيف القصيد الزجلي الذي ينم عن حس  
شعبي، أما حسب مقاطع من أغنيات، أو أدراج القصيد بصفة متكاملة،  
كما يتمثل ذلك في مفتتح لفصل من فصول الرواية، الذي كان أساساً  
قصيداً زجلياً يحمل الدلالة على السمة الدينية، وعلى مستقرات الأولياء  
بـ «الصدقية».

«الله حي!  
من منار الهدى إلى منار الهدى  
من الولي الصالح قاهر العدى  
سمي النبي المحبوب  
لسيدي موسى المجذوب  
الله حي!  
من سيدي فاتح مول الأمان  
وللا ميمونة حضية الرجمان  
لسيدي علي مجيب الإخوان.  
الله حي! « (ص / 165).

إن طبيعة رواية «الفريق» الاجتماعية السياسية والفكرية الدينية، لا ترقى بلغتها لأن تكون شعرية رمزية رومانسية يصعب فكُّ مغاليقها، حيث يبقى نشدانُ نوع من الوضوح والمباشرة، الهمُّ المركزيُّ من الرواية، ولئن كانت رواية «الفريق» كـ «الغربة» و «اليتيم»، بُعد الفراغ من قراءتها تطرح أكثر من سؤال حول المستهدف منها.

### المستوى الخامس:

لغة الرسائل واليوميات: تطلع إلى لغة الرسائل، . انطلاقاً من رسالة مؤكدة ضمن الرواية، ويتم إدراج محتواها بنص.. ونحن نتعرف إليها بذكرها، ثم بنمط كتابتها، وهو النمط الذي يقر النداء: (سيدي مثلاً، أو يا سيدي)، وهو نمط متداول ومعروف، في أدب الرسائل، وحتى في الخطب والتقارير والبيانات.

«سيدي

أرجو منكم أن لا تتعجبوا من هذه الرسالة مع ما فيها من أسئلة دقيقة.. إني أريد أن أحصل على الحقيقة في كل ميدان» (ص / 66).

وقد ضُمنت هذه الرسالة قصيدة، هي من نظم الباعث نفسه.. (\*) .

على أن نمط اليوميات يتصل بالزمن كما بالمكان، والروائي حريص إلى أبعد غاية على التحديد الزمني التاريخي لما يحدث ويقع.. فكل فصل كما ألمحتُ في توصيف الرواية، يُستهل بالضبط الزمني، كما أن الترقيمات الواردة في داخل الفصول كانت تفتح بتحديد ساعاتي، أو بالإشارة إلى الفترة الزمنية ضمن اليوم الواحد

---

(\*) ينظر كذلك إلى ص: 108 و 109 من الرواية..



(صباح / ظهر / عصر . الخ) . . وأحياناً يتم توقيفُ الزمن لمسايرة الحدث الواحد، أو لمتابعة مجرياته . .

أما المكاني، فيتضح لنا خاصة، لما كان «علي نور» عائداً إلى طنجة . . هذا السفر قاده لتداعيات واستحضارات، لم تكن لتتم إلا وهو يقطع المسافة بتحديد الأماكن التي يمر بها: «دار الكداري»، «عرباوة»، «أصلية» و«طنجة» . . لكأني بهذه المحطات وحدها بواعث على التداعيات والاستحضارات.

### المستوى السادس:

لغة فكرية وفنية: تتوزع هذه اللغة عبر امتداد النص، على غرار باقي اللغات المتفاعلة الأخرى وهي تمس الجانب النظري الفكري، وذلك من خلال مناقشة قضية المضمون، أو الرمزية، أو وضعية الكاتب في الغرب، أو أيضاً الصلة بالكتابة . . هذه الجوانب، سيتعمق الحديث بخصوصها في «أوراق»، وهي الرواية الرابعة في هذا الامتداد.

«كتبت لك يا خميلة رسالة بلا مضمون . . أين المضمون . . منا جميعاً؟ انفلت ونحن نجري وراءه بدون أمل، المضمون الحق لا ما نتخيله مضموناً وهو صورة باهتة لما ذوى واندثر ولم يبق منه إلا شذرات محنطة في الكلمات والجمل، في الأبيات والأمثال . . .» (ص / 261).

«ماذا يبقى لنا؟ الرمزية التلقائية . . كل عمل يشير إلى مستور . . الإنسان حيوانٌ حالك» (ص / 266).

فالنظر في المسألة الإبداعية، يتأسس من منطلق ما هو إبداعي . . وفي هذا التأسيس تُسرُّ الرواية المعتم داخلها بالتلميح له . .

في الفني، وكما ألمحنا في التقديم، يتبلور الحديث عن اللون

وتتحقق قراءته، في الآن ذاته يتم التصدي لمحتوى اللوحة . . . والملاحظ أن الرواية، ومن خلال «إبراهيم سرحان» الذي تواجد في الغرب لمدة، تركّز على لوحة عُرضت في متحف جنيف، يذكرها أكثر من مرة، ولذلك دلالة . .

« . . لم يكن صاحبها من كبار الرسامين . . كان من متأخري الانطباعيين المولعين بالتقاط تلالؤ الأشعة على سطح الأشياء . . عامل ريفي يمشي وحيداً بخطى مثاقلة تحت الظل في يوم مشمس على طريق فرعي بين ستارة من حجر وسياج من شجر . . لون مشطط فوق الأغصان وتحت الظلال . . » (ص / 148).

« . . بماذا نجيب؟ أغمض سرحان جفنيه ومرة أخرى حضرت إلى ذهنه لوحة متحف جنيف . . الوقت نفسه واللون نفسه والمنظر نفسه والرجل المتعب يعبرُ الطريقَ الريفي . . » (ص / 234).

« . . الأصفر لون السكون والمشي، السفر عبر الحياة والرجل المتعب الذي يتحرك بقدر الذي يحاضرني ولا يرافقني إنما هو مبعوث إلي يذكرني أنني على العتبة . . » (ص / 149).

إن الكامن في اللوحة، يجلو عن حال «إبراهيم سرحان» الذي انتهى في حله بـ «الصدقية» إلى الصمت والهدوء، بعد الأسفار التي طالته في الغرب، وكأنه انتهى إلى حيثُ يمكن أن ينتهي، إن وضعه، كوضع العامل الريفي . .

بعد هذا، الجانب المرتبط بالتشكيل، تحق الإشارة لحقل السينما:

« . . يذكر الناس النجوم الممثلين الذين تكتب أسماؤهم بالحروف الضخمة . . لكن هؤلاء رغم شهرتهم لا يشتغلون كثيراً . . يصورون فيلماً مدة شهرين أو ثلاثة ثم يجلسون عاطلين تسعة أو

عشرة قبل أن يعرض عليهم فلم ثانٍ . . » (ص / 152).

في هذا الحقل، تُوظف المعرفة المرتبطة به، وبأجوائه . . وللمذكر فإن هذا المجال سيُفرد له الروائي في «أوراق» حيزاً كبيراً.

أما إذا عمدنا إلى المسرح، فإن الصيغة التي يجري الحوار بها أحياناً، تضعنا أمام مشهدٍ لا تنقصه إلا الحركة الحية، علماً بأن الرواية تحوي حوارات متعددة، إما بتأكيداتها في صيغتها المباشرة، أو غير المباشرة. ولنتأمل هذا الحوار:

« . . (حنفي): شف . . عين نكير ومنكيرا

(جعفر): أخذت له الكسرة من فمه . . هذي ساعة وهو يلهث.

(حنفي): اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة . . » (ص / 217).

إنه يجري بين طرفين «حنفي» و«جعفر» وذلك من خلال ما يشاهد أمامهما. بموازاة هذا الحوار المتميز بصيغته المسرحية، وفي اللحظة ذاتها، نتلقى حواراً عادياً بين «شعيب» و«موسى» . . إننا نخضع لمستويين من الوعي، مستوى من يرون في أنفسهم المؤسسين لـ «الفريق» والمشرفين على تدريبه . . ومستوى آخر دونه، هو في طور النمو والتغير، وليس «النادي» في العمق إلا خطوة نحو تغيير العقلية.

### المستوى السابع :

لغاتٌ أخرى: إذا كان ما يميز المستويات اللغوية السابقة السمة

(\*) (\*) تجدر الإشارة للجانب الموسيقي كذلك، لما يتم الفصل بين الطرب والموسيقى:

« . . الفرق بين الطرب والموسيقى كالفرق بين الرقص والبهلوانية . . الطرب في اللغة وفي سلوك الناس يرمي إلى فقدان الوعي، أو على الأقل إلى النقص من حدّته . . الموسيقى تهدف إلى الاستلذاذ الروحي مع حضور وشحن الوعي .  
الموسيقى توأم الرياضة . . » (ص / 180).

الإبداعية المجازية والاستعارية، فإن ثمة لغات أخرى يغيب عنها ذلك. إنها تنحومنحى العلمية أو تكاد، خاصة وأنا في تواصلنا معها نستشعرُ جفافَ اللغة ويُبعدها التقريري... وهي بذلك تضيف إلى المستويات المرصودة سابقاً، من حيث الدلالة الاجتماعية للنص الروائي.

## أ - اللغة الجغرافية:

نقف عليها في بدايات الفصول، أو في حالة تبدل الترقيم، كما من الممكن العثور عليها في خاتمة فصل ما، أو ترقيم ما... والملاحظ كونها تتسم بالطابع الجغرافي من حيث الوصف المتعلق بالجو، مع ضبط مقياس الحرارة والبرودة... وكل فإن هذه اللغة تتواجد ضمن فقرات قصيرة...

«... مارس شهر لا يطمئن إليه المرء... تارة بارد ممطر إذا كانت الرياح شمالية غربية وطوراً جاف حار إذا كانت الرياح جنوبية شرقية...» (ص / 7).

«... الطقس حار عاصفي، الرياح متقلبة ضعيفة شرقية إلى شمالية شرقية، الشروق في البيضاء على الخامسة وست وخمسين دقيقة والغروب على السابعة وثلاث عشرة دقيقة، الحرارة من ثمان عشرة إلى ست وعشرين درجة مائوية...» (ص / 150).

## ب - اللغة التاريخية:

يتم توظيفها لما يستدعي الأمر الإحاطة بشيء ما من وجهة تاريخية، على سبيل المثال مكان كـ «طنجة» أو «الصديقية»، أو شخصية ما، حالة سرد المحطات الأساسية منذ الطفولة إلى سن الرجولة، أو التطرق للكتابة عن الظروف التاريخية للدين الإسلامي. كنموذج الحديث عن «طنجة»:

« . . . - بمناسبة الاستعداد لمهرجان الحوض الأبيض المتوسط . . .  
قد يطول الكلام على طنجة ودورها في تاريخ المغرب  
والأندلس . . . منذ دخول الإسلام إلى زيارة الملك الهمام محرر  
البلاد جلالة محمد الخامس تغمده الله برحمته . . . طنجة التي  
حررها المولى إسماعيل من يد الإنجليز واستردها المغرب بعد  
نصف قرن من الإدارة الدولية حيث اشتهرت كعاصمة للتهريب  
والجاسوسية . . . » (ص / 213).

### ج - اللغة الدينية :

يعتمدها الروائي على امتداد النص، إذا ما ألمحنا للطابع الروحي  
الصوفي الذي تختص به «الصديقية» . . . بالإضافة إلى كون شخصيات  
كـ «شعيب»، «التواتي»، و«الشيخ العوني» هي في الجوهر شخصيات  
من سماتها تدينها، وشيوع بعض كراماتها وبركاتها . . . ومن هذه  
الشخصيات المنفتح على المستجدات، مع التوق إلى التغيير:  
«شعيب» . في حين أن «التواتي» يعكس خلفية أخرى، تتجسد في الكرامة  
والبركة والاستشفاء . أما الشيخ «العوني» فمثال للعزلة والانغلاق، مع  
بيان سلبات الظرف الذي يحيط بالإسلام، في ظل الراهن . . . وقد  
جاءت هذه اللغة متضمنة لشواهد هي عبارة عن آيات قرآنية . . . وبلغت  
اللغة ذورتها بالنقاش الذي حاور فيه «سرحان» / «الشيخ العوني» .

« . . . - الإسلام في محنة دائمة - إسلام مكة وهو الإسلام الحق  
حتى بعد الهجرة إلى المدينة . . . كان بالأمس في محنة وسيبقى  
في محنة وإلى ما شاء الله . . . » (ص / 199).

« . . . لذلك قلت عندما كنت الغوم مع اللاغين إن الخلافة رسالة  
وهداية لا خلافة ملك ورئاسة وهي بيد العلماء . . . الحاكم حاكم  
مهما كان جنسه . . . » (ص / 200).

وتمتزج هذه اللغة كذلك بالطابع التاريخي . . .

## د - اللغة الرياضية:

تمظهر في لحظة وصف المقابلات الرياضية، سواء من طرف مذيعين، أو لما يتم ذلك من طرف السارد، وحتى في آن شرح خطة رياضية ما أقر أتباعها:

«.. المقابلة الكبرى التي ستجري يوم الأحد والتي ستقل لكم مباشرة من الملعب الشرفي يصفها بحماسة المعهود الأخ الحداوي تتلوها ندوة الأسبوع بمشاركة رئيس العصبة..» (ص/ 10).

## هـ - اللغة الحقوقية القانونية:

وهي الصادرة عن المحامي الذي تكفل بالدفاع عن «شعيب» ومن خلاله النادي الذي أسسه بعد أن أوقعت السلطة حلم التغيير والتجديد ضمن الغياب والحصار والمتابعة.

«.. في الملف شهادات أعضاء المجلس البلدي، طرحوا أسئلة تقوي بعضها البعض، كيف أتجاهلها ألغيتها أتجاوزها؟ أول من يقرأ الملف بعدي يتبه للإهمال.. زيادة على ذلك تلقيتُ اعترافات الخلوقي..» (ص/ 351)(\*)(\*).

نضيف لمجموع المستويات المرصودة سابقاً، الأمثال والحكم والأقوال التي دُعِمَ بها الروائي ملفوظه.. ومنها على سبيل التمثيل:

«.. البز والفار لا توريه باب الدار..» (ص/ 33).

«الدار بالأساس والزهرة بالبذرة» (ص/ 41).

---

(\*) (\*) نضيف إلى هذه اللغات: لغة نباتية إذا حق القول (ص/ 151)، لغة ترتبط بشؤون الأكل والمطبخ (ص/ 177)، لغة طيبة (ص/ 245) ولغة قاموسية خالصة (ص/ 261).



- « . . الدنيا ناعورة اطلع اهبط » (ص / 101) .
- « . . هذه أرض النفع والدفع . . » (ص / 114) .
- « . . اضحكي يا جارة إن الليل موات . . » (ص / 134) .
- « . . إذا طالت العشرة غلبت الصحبة . . » (ص / 157) .
- « . . دار الوقت دار واللي هكذا دار لا بد سار » (ص / 168) .
- « . . صاحبنا بحال بلأرج أخذ الحزن شارة . . يطرب ويبكي . . » (ص / 172) .
- « . . كل اليوم ما بيدك وغدا يكون ما يكون . . » (ص / 196) .
- « . . ولها مدير حكيم . . » (ص / 196) .
- « . . اعبدوا الله بلا واسطة . . » (ص / 196) .
- « . . المربي من عند ربي . . » (ص / 230) .

فمجموع هذه الأقوال، الأمثال والحكم تعضد من قيمة الرواية في مسارها الاجتماعي . . من جانب آخر، فالرواية تذهب إلى عملية تدوين هذا الجزء من التراث الذي يقل استعماله ويندر في الرواية المغربية، ولربما العربية، وأذكر أنني عثرت في قراءتي لرواية «عرس بغل» لـ «الطاهر وطار» على نماذج من أمثال وحكم جزائرية تحقق توظيفها في النص .

لقد كانت هذه الأقوال، الأمثال والحكم، توظف بعد عملية سرديّة، أما للتمثيل وأخذ العبرة، حيث المطلوب من الطرف المتلقي الخضوع والاستجابة . . كما أنها قد تنزع لتلخيص السابق، فيبقى الملخص عملية إثارة للقولة، المثل أو الحكمة . . وبعض هذه، كما هو واضح جاء بلغة دارجة، وهو المفروض بحكم كونه موروثاً، إلا أن ما ينطبع بالسمة الدينية تجسد بلغة فصحي . . (4) .

(4) تحسن العودة إلى ما جاء به «عبد الفتاح كيليطو» بخصوص المثل في «الكتابة والتأويل» دارتوبقال . ص : 37 و 38 .



يتضح من المستويات التي أتينا على وصفها، كون البعض منها يقع داخل ما هو أدبي خالص، بينما تقع البقية خارج ما هو أدبي على أن هذه المستويات جميعها قد خضعت داخل رواية «الفريق» لحوارية وتعالق أسلوب قصدي غاب في إثره صوت الكاتب ليحل صوت الآخرين عبر لغاتهم الاجتماعية المهنية والمنتمة لأجناس أدبية وغيرها. . والواقع أن هذه الأسلبة، تدعو نتيجة طابعها الحوارية/التناصي في الآن ذاته، للتساؤل عن حقيقة الرواية، وبالتالي عن منطقها. . وباعتبار أن الرواية تقدم الحياة، فإن هذه لم تخضع ولن لأحادية الصوت. . إن صوت السارد، المنظم للأحداث، القضايا، ومن ورائه الكاتب/ الإله، يتكسر ويخضع للتعدد فيغيب ويختفي. يقول «باختين»:

« . . والكاتب يتعد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها، ومن خلال حَرْفِ نواياها عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً منافقاً) المجسّد داخل لغته . . »<sup>(5)</sup>.

يبد أن تداخل اللغات، أو وجود أكثر من لغة داخل المسار السردى، يضعنا أمام تهجين قصدي. . والمراد به كل ملفوظ صادر عن متكلم واحد، لكنه يحتوي في ثناياه لغتان ورؤيتان عن الحياة الاجتماعية. . وحين نقول بأن الروائي قصد إلى ذلك، فلأن الإنسان العادي في غياب الدراية التامة، تختلط في ملفوظه لغاتٌ دونما قصد. . فأن تقف في رواية «الفريق» على الديني، الشعري، التاريخي، الحكائي، القانوني وغير هذه المستويات، فإننا نكون أمام تهجين قصدي عمد إليه الروائي واعتمده. يرى «باختين»:

---

(5) «الخطاب الروائي». الفصل المتعلق بـ «التعدد اللغوي في الرواية». ص: 64.

« . . ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظاً يتمي حسب مؤشرات  
النحوية (التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه،  
عملياً ملفوظان، وطريقتان في الكلام وأسلوبان و«لغتان»  
ومنظوران دلاليان واجتماعيان . . »<sup>(6)</sup>.

واللافت، حسب هذه المستويات التي وصفناها وعلمنا على  
استخلاصها من النص، كون لغات بعض الأجناس: الحكاية مثلاً، أدب  
الرسائل، المسرح ولم لا الشعر، بحكم كون البعض يرى إليه في كونه  
أقدم الفنون، يتم استحضارها ضمن الرواية، حيث تتجسد كأنماط  
إبداعية عتيقة، لها أن تعزز النص وتضيف إليه، دون أن يرقى ذلك  
للطابع الأسلوبي البارودي أو الساخر . . فهذه الأجناس تنوجد ضمن  
أفق ما هو حدائي تجريبي . . إنها «العنقاة» إن حق، والتي يمكن  
تفسيرها كما ورد لدى «باختين»:

« . . فالصيغة الروائية الغائبة في فترة ما، تتوضع وتصير بيئة تنكسر  
فيها نوايا الكاتب الجديدة . . »<sup>(7)(\*)</sup>.

### «الفريق» بين الأمل والاحباط:

لا يشذ نص «الفريق» عن الروايتين السابقتين، من جانب عدم  
وضوح المعنى والمقصد . . ذلك أن الدلالة الرمزية الاستعارية للفريق،  
تخفي عدة أشياء يذهب النص للإيحاء بها عوض الافصاح عنها بالتمام  
والكمال، فالمؤكد أن هذا الفريق يتأسس على أنقاض آخر. إذن ثمت  
فريق قديم، وآخر حديث الظهور والنشأة. القديم يرتبط بسلطة البلاد،

(6) نفسه. ص: 66.

(7) نفسه. ص: 69.

(\*) أفدنا كذلك مما جاء به «قمري البشير» عن «التجليات». مجلة «فصول». العدد  
الخاص بـ «الأدب والفنون».

وهو فاشل عن الوصول بها نحو المستقبل والتغيير، بينما الجديد يخلق أسئلته خارج دائرة السلطة لغاية الامتداد والاستمرار. . والظاهر أن الرياضية لم تكن غاية في حد ذاتها، وإنما شمولية المعرفة كما نتبين من خلال «النادي» الذي أرسى دعائمه «شعيب»، بعد أن أعد له انطلاقاً من أبناء «الصديقية»، والذي يوجدون خارجها، إذ العودة إلى «مهبط الإلهام» كان هدفه التغيير وبناء المستقبل. . هذا المشروع جابته سلطته المدينة مُثلة بـ «المجلس البلدي». . لقد واجهته بحكم كونها آخر من يعلم من ناحية، ومن أخرى لأن التأسيس لا يأخذ بعين الاعتبار وضعية الفريق القديم. . وحتى تحصل السلطة على مسؤولية ولو باختراعها وإبتكارها، مزجت الفريق الجديد بعناصر من القديم، لولا أن ذلك لم يعط الثمار المرجوة منه في نظرها، ولئن كانت بداية الطريق على الدوام تكون محفوفة بالعثرات والمنزلاقات. . وحتى يتم القضاء على هذا المشروع، نُسبت تهمة التخريب لبعض أفراد ومؤسسيه، وهي التهمة التي قادت «شعيب» إلى السجن بعد المباراة غير العادية الأخيرة. .

إن «العروي» من خلال هذه الرواية يضبط سيرة فريق يضع رهن اعتباره المعرفة أولاً، والرياضة ثانياً، وذلك منذ فكرة الإنشاء والجمع والتأسيس، إلى الموت والإحباط والانهاء. . وما دام التأسيس يتم بعيداً عن آليات السلطة، فإن هذه الأخيرة أفلحت في إحباطه، خاصة وأنها تملك من يتكفل بالدفاع عنها وإسماع صوتها من داخل الفريق نفسه، ولقد لعب «الخلوقي» كمؤسس هذا الدور، مما يجسد بأن التأسيس لم يكن قد خطط له عن طريق الاختيار والانتقاء. . فوضع التغيير وبناء المستقبل على جميع المستويات، يُجابه بمن لا رغبة لهم فيه. . إنهم يصنعون التماثيل التي يمكنهم تحريكها متى شاءوا، وبالتالي وضعها متى حق ذلك. . وبالرغم، فإن «فاتق» ابن «شعيب» كما يدل عليه اسمه، سيظل ساهراً مهتماً بالسائد وشاهداً عليه.

## في معنى السفر:

السفر معناه التنقل من مكان إلى مكان.. لا يتم التنقل إلا لهدف وغاية.. في رواية «الفريق» نجد دلالة السفر تفيدُ التحول نحو الأصل.. أقصد نحو «الصديقية».. ذلك أن الائتلاف والتضام الذي جمع أعضاء الفريق والمؤسسين له، كان القصد منه النهوض بـ «الصديقية».. وللذكر فإن هؤلاء، الذين تجمعهم آصرة الانتماء لهذا الأصل، يعيشون في منأى عنه.. لذا، سيكون الفريق نقطة ومركز التلاقي.. كما سيكون «شعيب» القادم من خارج «الصديقية» والمقيم بها، والذي انتهى إلى السجن، الداعية الأساس لهذا التآلف والتلاقي.. من ثم فالسفر يتحقق نحو الداخل، نحو ما هو الأصل.. لكأنني به سفر نحو الرحم، رحم الأم.. وهو ذاتُ المعنى الذي طالعنا في تناولنا لرواية «الغربة».

إلا أن الأمر لا يتوقف عند هذا المعنى وحده.. ذلك أننا نجد للسفر معنى آخر، ونرمي به إلى السفر الذاتي، حيثُ الانغماس في المعرفة والمطالعة في نوع من التصوف.. ولقد تمثل هذا في شخص الفقيه «العوني».. كما قد نجده بشكل نسبي لدى «سرحان»، وهما معاً إضافة لـ «شعيب» قدموا من خارج «الصديقية» وأقاموا بها.

إنه سفر ذاتي فكري ينم عن تجاوب والفضاء المنتهى إليه، خاصة وأن الفضاءات المتحول عنها لا تستجيبُ للقناعات الموماً إليها سالفاً..

## في دلالة الموت:

للموت صورتان داخل الرواية. صورة الموت الحقيقي. ونرمي به إلى الانتهاء وتوقف الحياة، ونمثل على ذلك بنهاية الشيخ «العوني».. وهي نهاية ترمز إلى بداية اندثار جيل من الشيوخ الحكماء والمتصوفة.. هؤلاء الذين يتمسكون بكل ما يربطهم إلى الأصالة ويشدهم إلى الإسلام في أسمى مظاهره وتجلياته.. ثم موت مجازي، أي الحدُّ من الفعالية، على الرغم من استمرار الحياة.. ونقف على

ذلك في العلاقات الاجتماعية والروابط الأسرية التي تنتهي إلى الانفصام وعدم الاستمرار. . نستدل على ذلك بـ «شعيب» وزوجته، «عمر» و«مريم»، «وشان» و«فطومة»، «علي نور» و«خميلة»، «سرحان» مع «ذات الإسمين». . في حين تستمر العلاقة الجامعة فيما بين «الخلوقي» و«فاطمة الزهراء». . فانتهاه هذه العلاقات إلى الانفصام هو نوع من الموت الذي يُفقدُها صلاحية الاستمرار والتأسيس لما هو مستقبلي. . فنهاية الأسرة هي صورة لنهاية المجتمع الذي لا يركز على قيم وأسس سليمة وصحيحة. .

بيد أن الجانب الثاني من هذا الموت المجازي، يعبر عنه المآل الذي انقاد إليه مؤسسو الفريق. . وهو مآل يتباين بين طرف وآخر، أو بين عضو وآخر. . فـ «شعيب» انتهى إلى السجن، وهو في الجوهر صورة من الشيخ «العوني» تمتاز بانفتاحها وليس بالانغلاق. . وهي نهاية لعبت السلطة في نسج خيوطها وحبكها بإتقان وفعالية. . أما «عمر» فانتهى إلى المتابعة القضائية والقانونية بعد قصته مع «ذات العيون الزرق» والتي تماثل إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة». . في حين انساق «وشان» الذي كانت علاقته مع زوجته يشوبها الشك لعامل الخيانة، إلى التيه وعدم تحديد وجهة المقصد، وهو ذاته، وإن بشكل نسبي حال «سرحان». . وتبقى «خميلة» التي انفصلت عن «علي نور» (يقارب سرحان)، بلا وضعية بعد ضياع المورد الذي كانت تعتمد في عيشها وأقصد المطعم. .

فالموت كما حاولنا الإلمام به، أضفى على الرواية طابع الحزن والمأساة، وهو الطابع الذي يدفع للتساؤل حول حقيقة التغيير وأبعاده. .

في اعتماد اللون :

أوردنا فيما سلف، إشارة مؤداها كون الروائي يعتمد في كتابته على



تحديد اللون، سواء تعلق الأمر بمكان، أو شخصية أو شيء من الأشياء المرغوب التحدث عنه.. مثل هذا التحديد، تتطلبه الكتابة الوصفية، إن لم نقل تفرضه.. فمن خلال الوصف اللوني يتم رسم الملامح المراد تقريبها للمتلقي.. فاللون يكتب، يتموضع في إطار، يصبح لوحة متميزة.. وباعتبار اللون بمثابة نور، فإن تأكيده إلغاء للتعتيم، للظلام الذي من شأنه الحلول دون تقريب الغاية والهدف. ولن نذهب بعيداً، كيما نؤكد أن فضاء المغرب حيث تدور وقائع الرواية هو أصلاً فضاء نور، كما اعترف بذلك التشكيليون الغربيون الذين زاروه، أو أقاموا بقطر من أقطار المغرب العربي. أخص بالذكر: «دولاكروا» و«كلي»<sup>(8)</sup>.

والروائي في تحديداته اللونية، لم يكن يلجأ للألوان الحارة وحدها: «الأحمر، الأصفر، البرتقالي»، أو الباردة «الأخضر، البنفسجي والأزرق»، وإنما كان ينزع إلى خلق هذا التمازج، هذا التجاور، وذلك بإضافة ألوان أخرى يصعب التوصل لمدلولها.. كمثال «اللوزي، القمحي والشمعي». فتضافر هذه الألوان يخدم النص الروائي في بعده التعددي. يقول «محمود أمهز»:

«.. فالألوان، إذا ما تقابلت أو تجاورت، يدعم بعضها بعضاً فتبدو أكثر تألقاً وسطوعاً، أو يتأثر الواحد منها بالآخر، فيزداد هذا اللون تألقاً، بينما يفقد الآخر شيئاً من نصوعه وتألقه...»<sup>(9)</sup>.

إن الكتابة الروائية لدى «العروي» تنزع للإضاءة، ولا تترك الأوصاف المرتبطة بالشخصية أو بالمكان غير محددة..

---

(8) «آفاق». مجلة اتحاد كتاب المغرب. مقال «موليم العروسي»: مشكلة النور في التشكيل المغربي. العدد 2. 1989. من ص: 67 إلى: 74.

(9) جريدة «الحياة» اللبنانية الصادرة في لندن. العدد: 10072 و 10074. بحث «محمود أمهز»: «اللون في كتابات الفلاسفة وعلماء الطبيعة المسلمين».

## عن المقدمات:

أشرت في مفتح هذه الدراسة، إلى كون الرواية تنقسم إلى فصول مرقمة، وأن كل فصل تم التقديم له بنص موازي هو عبارة عن قولة فلسفية، تاريخية، اقتصادية، أدبية، أو بيت شعري أو مقتطف من رواية إلى غير ذلك.. وبالرغم من أن همي ليس بحث هذه المقدمات والحديث عنها، بقدر ما يركز على وصف مستويات التعدد اللغوي، فإنني أرى إلى كون شمولية الإحاطة والإلمام لن تتم إلا باستكمال النظر لهذه المقدمات..

العادة، كما نتبين اعتماداً على النصوص الروائية، كون التقديم يكون مباشراً، وذلك لما يتم تقديم الروائي لنصه بحثاً عن إضاءة ما، أو تبسيط.. كما أنه قد يكون غير مباشر في حالتين.. حالة تقديم النص من طرف ليس هو طرف الكاتب، وإنما شخص الناقد، أو أي مبدع آخر.. وفي الثانية، يُمهّد للنص عن طريق اختيار ما يوازي مضمون النص الروائي.. ثم يتّزعّج من نص آخر، أو من أكثر من نص، ما يوافق المقصد المحدّد من طرف الكاتب الروائي.. والحالة الثانية في الجانب غير المباشر هي ما يهمنا..

تلعب هذه النصوص دور التهييء، دور الإعداد.. ذلك أن ما يقع عليه بصر المتلقي بدءاً هذه المقدمات على أن اختيارها ليس عملية سهلة هينة، وإنما يخضع لنوع من الإحكام.. خاصة وأنها توجه القارئ لما سيأتي على التعامل معه.. ثم إنها تجلو عن سعة أفق الروائي المتمثلة في قراءاته المختلفة والمتنوعة، وأيضاً في مشاهداته، وهو ما نتعرف إليه في «أوراق» كذلك.. لما يتم تأكيد الهوامش في نهاية الرواية.. إذ تغدو بمثابة إحالات على ما يشير الروائي إليه في صلب العمل.



فهذه النصوص، الأقوال الموازية في «الفريق» عملت على إضائة الكامن في فصول الرواية.. إنها تكاد تلخص ما سيتم التعرف عليه/ إليه ضمن الفصل الروائي إلا أن هذا لا يعني بأن قراءتها لوحدها عملية كافية، خاصة وأننا لا نستشف دلالتها وبعدها إلا بعد الاتيان على الفصل بكامله.. ثم إن تنوعها وعدم استقرارها على حقل واحد، يضيف إلى التعدد اللغوي/ الأجناسي الموجود في الرواية. فبقدر ما تتنوع اللغات داخل الفصل الواحد؛ تتنوع هذه النصوص الموازية أيضاً. إنها تخدم كل فصل مستقل، علماً بأن الروايات العربية - فيما أعرف- تعتمد نصاً موازياً أو أكثر منه، في الصفحة، قبل الشروع في قراءة الرواية ليس غير..

#### خاتمة :

لقد سعينا فيما جئنا به، إلى مقاربة لغة الرواية، وذلك حسب تعددها داخل النص، دون أن نغفل بعض التيمات الأساس ضمن الرواية، وجهدنا خطوة، للمتخصصين إكمالها.. /..

## القسم الرابع

---

«أوراق»

قراءة جامعة في رواية جامعة



يُبين الامتداد والاختلاف يمكن النظر إلى «أوراق». الامتداد من حيث اعتبار «أوراق» النص الروائي الرابع في مسيرة «العروي» الإبداعية. أما الاختلاف فيجلو عنه التنبص المرافق للعنوان، أي «سيرة إدريس الذهنية». فالنصوص السابقة تمّ النظر إليها من زاوية كونها روايات، أما ما نحن بصدده الآن، فهو سيرة ذهنية بالأساس.. وعلى الدوام، يتحقق التعامل انطلاقاً ممّا حدّده المؤلف في غلاف عمله الإبداعي.

«أوراق» هي استكمال لما تأكد في «الغربة»، «اليتيم» و«الفريق»، خاصة فيما يتعلق بحياة «إدريس» التي تعرفنا على جوانب منها في «الغربة» ثم «اليتيم»، في حين خلت «الفريق» إلا من إشارة عابرة إلى «إدريس».. وهي بالتالي الإشارة التي توميء إلى كون «العروي» سيخص «إدريس» بمؤلف إبداعي كامل، إذا ما ألمحنا إلى كون مجموعة من شخصيات «الفريق» قد تحقق ضمن هذه الرواية بسط تفاصيل حياتها، ومنها من تعرفنا إليها/ عليها في العملين السابقين (الغربة واليتيم) ..

تلتقي «أوراق» مع الأعمال السابقة في جوانب نذكر منها:

## 1 - الشخصيات :

كما تعرفنا في السالف على «شعيب»، فإنه يستحضر في «أوراق» شخصية تتكفل بالإطلاع على «أوراق إدريس» بعد وفاته، إلى جانب السارد المتحكم في العملية السردية.. وكما يُذكر «شعيب» ويُستدعى، تتم الإشارة إلى «يوليوس» الذي صادفناه في «الغربة»، وأيضاً «مارية»، الموجودة في «الغربة»، «اليتيم» ثم «أوراق» بالضبط في الصفحات الأخيرة من السيرة...

## 2 - الفضاء :

خلاله يتم التطرق للرابطة الجامعة بين «إدريس» و «الصاديقية»، التي ليست سوى «أزمور»، كما تجلى ذلك في «الغربة» أيضاً في الحديث عن «مراكش»، «الرباط» و «البيضاء»، ثم الغرب ممثلاً بـ «فرنسا» و «ألمانيا».

## مسافات التخيل :

أول ما يثيرنا بعد الفراغ من قراءة «أوراق» التساؤل لماذا سيرة ذهنية وليس ذاتية؟ إننا منذ البدء أمام انحراف مقصود.. ما دامت السيرة العربية المتعارف عليها، تنصص على ذاتية أساساً.. فالسيرة الذهنية، كما جسدتها «أوراق» تتعلق بفكر وثقافة شخصية (خيالية / واقعية) هي شخصية «إدريس». في المقابل تنزع السيرة الذاتية إلى الحديث عن حياة الشخص، سواء بضمير المتكلم أو الغائب، وهو حديث يُستعاد فيه الماضي، كما العلاقة مع الوسط العائلي المتربى فيه، دون الخلو حتى من التصدي لمرحلة التمدرس والتعليم<sup>(1)</sup>.

القول بسيرة يجعل «أوراق» تلتقي ببقية السير مع الاختلاف

---

(1) يُنظر إلى تعريف «Philippe le jeune» في مؤلفه «Le pacte

autobiographique». سوي. ص: 7.

المطلق عنها . . إنها تلتقي بها في الجانب المتعلق برواية السارد، لما يستعمل ضمير الغائب (عن إدريس)، وذات الأمر نتطلع إليه في الأوراق التي خلفها «إدريس» لما يتم الحديث عن (الفتى)، علماً بأن «الأيام» قد سيقّت وفق ذات المساق، بينما تحقق السرد في «في الطفولة» عن «الطفل» . . فما يتبلور التركيز عليه في «أوراق» ليس العائلة، وقد كانت شبه مرفوضة لغياب الأم، وإنما الفكر . . إنها إذن أوراق فكر لا وسط عائلي . . ذلك أن السارد، ومن خلفه الروائي نزع لأن يكون مركباً<sup>(2)</sup> . . إنه يركب نص من نصوص سابقة، وذلك بعرضها إما كمقروءات أفلحت في خلق التأثير والتأثر، أو بتلخيصها والرد على محتوياتها . . فالسيرة الذهنية هذه، تحاور مجموعة من النصوص، تضمها لتفتتها من الداخل، خالقة منها نصاً مغايراً غير مألوف على مستوى الكتابة الروائية . . علماً بأن أية سيرة هي رواية، وكل رواية تحتضن مسافة سيرية<sup>(3)</sup> . . .

ما ذكرناه الآن، يدعونا للتساؤل عن إبداع «العروي» في «أوراق»، عن خياله وكيف وظفه في سيرة فكرية تتباين عن النتائج السابقة، المرتبهة لما هو فني خيالي شعري . . في اللحظة التي قد تقودنا فيها «أوراق» إلى نوع من الملل حالة مناقشة قضية فكرية أو سياسية، إذا ما ألمحنا لكون القارئ غير متمرس بهذا النمط الكتابي الإبداعي . . .

لقد جعل «العروي» شخصية «إدريس» تؤول إلى الموت بعد مسيرة طويلة . . إنها تنتهي للغياب مخلفة من ورائها مجموعة من الأوراق، الآراء، والمواقف التي تعيدُ لها الاعتبار وفكرها . . هذه الأوراق غير منظّمة، ولقد تكفل تنظيمها السارد، إلى جانب «شعيب»

(2) نشير إلى مقولة «مالارمي»: «أنا مركب». جان كوهن في «بنية اللغة الشعرية.

ترجمة «محمد الولي» و«محمد العمري». دار توبقال. ص: 41.

(3) كتاب «التنظير والممارسة» لـ «الحميداني حميد». عيون المقالات. ص: 66.

الذي تعرفنا عليه كفقيه زاهد متصوف وراغب في البحث عن الحق والتغيير ضِمَّنَ «الغربة» كما «الفريق».. ولقد أخضع الساردُ الترتيبَ لِحُقُبِ الحياة، من الطفولة إلى الموت.. أيضاً للتحقيب الزمني الدقيق، من الخمسينيات إلى الستينيات.. وقد كانت كل ورقة تختتم بإشارة زمنية.. وحتى مكانية.. أي أنه يضع سنة الكتابة، والمكان الذي تمت فيه.. أما السيرة، فقد جعلها - كما أسلفت - مجموعة نصوص، منها السردي الفني، والتقارير شبه الجاف، كما الرسائل والتأملات.. إنها نصٌّ في بعض مستوياته يشابه «الفريق».. لذا، يبقى مخيال الروائي فاعلاً على مستوى الترتيب والتركيب، وتضمن النص لنصوص من ذات الطينة والعكس..

### مسألة الرواية/ السيرة:

من منطلق اعتبار السيرة رواية، لولا أن ما يميزهما المحمول على ظهر الغلاف من حيثُ التحديد المتعلق بالجنس الروائي.. فإن «أوراق» تضعنا أمام أشكال حول حقيقة الرواية/ السيرة في هذا النص.. ذلك أننا أمام نص مفتوح على ما هو سيري روائي، وعلى مجموعة من النصوص التي لا تجانسُ هذا السيري الروائي، إن لم أقل بأنها لا تجانس الأدبي بما هو خيالي إبداعي.. من ثم فنص «أوراق» ينبغي النظر إليه، كما إلى سواه كنص يفتح على نصوص ولا ينغلق دونها.. إنه يفتح عنها ليقول التعدد على مستوى النصوص، كما على صعيد المعنى...

إن «أوراق» تحافظ على جانب من الحدود الموضوعية أساساً، والخاصة بها كجنس، وحين نقول بالحدود، فإننا نرمي إلى المكونات المتعلقة بهذا النمط من الكتابة.. لولا أن هذه المحافظة تُخترق لحظة الانحراف عنها، وذلك بضم مجموعة من النصوص المغايرة، والمخالفة للنص الأصل. يقول «صبري حافظ»:



«.. فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصفُ بها..»<sup>(4)</sup>.

لذلك، فمسألة الرواية بما هي سيرة، لا تطرح على أفق القارئ إمكان إقصاء النص عن الجنس الذي ينتمي إليه.. فالأوراق الموضوعية رهن السارد و«شعيب» هي حياة «إدريس» التي نتطلع إليها، في الآن الذي نتعرف فيه إلى وجهة نظرهما فيها.. وهي بالتالي ثقافة وفكر «إدريس».. إنها التنقيب في ذهنه لاستجلاء مجموعة من المرجعيات الكامنة فيه.. مع العلم أن أية كتابة كيف ما كان نوعها، تؤسس سؤالها على نصوص سابقة قد تظهر في النص أما بالإشارة البينة الواضحة، أو بالتلميح والرمز إليها.. وفي نص «أوراق» لا يتم التوقف عند الأدبي وحده، وإنما على النظري كذلك.. يرى «قمري البشير»:

«.. فمن جهة هناك «النص الأدبي» (السردي) وغيره الذي يتحول إلى «نص نظري» (فكري، أيديولوجي، فلسفي، تاريخي) وهناك «النص النظري» الذي يتحول إلى «نص أدبي» (سردي تخيلي)»<sup>(5)</sup>.

فـ «أوراق» حالة قراءتها تشتغل على هذه المراوحة، على هذا الانتقال بين الأدبي النظري، والنظري الأدبي.. إننا أمام بناء يتأسس، لثم خلخلته، ثم يتأسس لتحقيق خلخلته.. على أن هذه الخلخلة لا تؤثر على هيكل النص، ما دام الروائي قد قصد إلى ذلك.. إلا أنه، ولكي يؤدي النص / النصوص وظيفته، نزع إلى هذا الترتيب والتنظيم

---

(4) مجلة «عيون المقالات». دراسة «صبري حافظ» عن التناص وإشارات العمل الأدبي» العدد: 2. 1986. ص: 83.

(5) ملحق «الميثاق الوطني» الثقافي. دراسة قصري البشير لـ «أوراق»: «أسئلة النص / أسئلة الكتابة / أسئلة الذات والمجتمع». 5 فبراير 1990.

المجسد لتحولات المسار الفكري الثقافي السياسي في حياة «إدريس» : من الطفولة، أو البدايات الأولى للتمدرس، إلى موته، بعد أن حاصر خارج وطنه . . لقد سبق الترتيب والتنظيم اعتماداً على السنوات التي انتهت بها الأوراق، وبالتالي هي سنوات العمر والرحلة الفكرية . . لكي تمثل على ذلك، نستحضر الفصل الثاني «المدرسة» من القسم الأول، وضمناه يضعنا «إدريس» أمام «شمس نيتشه» . . حيثُ يورد ما تعرف عليه من أفكاره ونظرياته، ويذهب أحياناً لتأكيد مقتطفاتٍ لما قرأه . . أما في القسم الثاني، فيتم في الفصل الخامس «الضمير» تناول «النقد الذاتي» لـ «علال الفاسي» في رد على شكل رسالة يتم خص الزعيم «علال» بها . . وثمت رد آخر عن «إريس الشرايبي» فيما يتعلق بروايته «الماضي البسيط» كما على الجزائري «مالك بنابي» في الفصل السادس من القسم الثاني «الهوية» . . إلى غير ذلك . . فهذه الردود، المناقشات والمعارف، تجلو عن الطابع الفكري النظري المحتوى ضمن الرواية، والذي يشكل نصوصاً مغايرة . . هذه التي يتم دمجها في النص السردي، بعد الإشارة إليها وتلخيصها والتعليق عليها من طرف «إدريس»، في حين كان السارد و «شعيب» معاً يذهبان إلى تقويم المكتوب، أو مناقشته وفق مقارنته بما سلف . . دون أن يغيب عن بالنا ما جاء به عن الرواية، كما عن السينما . . .

فالتلخيص يهدف إلى وضع القارئ في الصورة، صورة نص آخر متضمن في النص المقروء، أي «أوراق» . . إن القارئ في هذه الحالة يتموقع بين نص ينمو ويتفاعل بعد تخلقه . . ونص جاهز تتحقق معرفته انطلاقاً من النص الأول . . وهذا التفاعل الذواتي يفتح الباب أمام حوارية لا تخلو من وجهة النظر، أو من وجهات النظر، ما دام ثمت التعليق بعد التلخيص . . وهو تعليقٌ يصدر إما عن «إدريس»، السارد أو «شعيب» . . فالتلخيص في ضوء هذا يفتح أفق القارئ على ما (قد) لا يعرفه، أو ما

سبق أن تعرف عليه .. إلا أن التعليق يبقى خاصاً ومتفرداً.

## وظيفة الهامش :

تعودنا أن يكون الهامش مرافقاً للدراسات والأبحاث النظرية الفكرية .. في «أوراق» كنص إبداعي نقف على (139) هامشاً .. وهي بالتالي تتوزع ما بين الديني، السياسي، الأدبي، الاجتماعي والسينمائي ... من خلال هذا يتبين أن الهامش يحيل على المقروء، والإحالة إضاءة لما تمت الإشارة إليه .. إنه يعضد ما قيل ويضيف إليه دون أن ينال منه .. إن الهامش نص يتفاعل مع آخر، وفي التفاعل يتسع أفق المعرفة .. فمن ناحية يجلو الروائي عن مخزونه الثقافي الذي يمتح منه، ويضع من أخرى القارئ أمام صورة لنص آخر .. إلا أن التعضيد يفصح عن نوع من المقارنة بين نص تتبلور قراءته، وآخر تتم الإحالة عليه ..

على أن التنوع الإحالي يجسد المحتوى ضمن النص .. فبقدر ما كانت الهوامش مختلفة، تباين النص بدوره نتيجة للضم/نصوصية الكامنة فيه .. ولو أن الروائي اكتفى فقط بالاحالات الترقيمية، لكان حتى في غياب إيراد النقاشات الكامنة في النص، قد وضعه في السياق الحوارى التناسي ..

وما دامت السيرة ذهنية، فإن وظيفة الهامش تأكيد المسافة فيما بين الخيالي والواقعي الحقيقي .. فما تمت الإشارة إليه ضمن هذه الهوامش معروف ومألوف ومتداول من طرف المتلقي، ومن سواه، سواء كان عاماً أو خاصاً يتداول بين فئات محددة .. إنه الحقيقة البعيدة عن الخيال، دون أن يغيب عن بالنا كون السيرة الذهنية تشير إلى نصوص إبداعية/خيالية .. إضافة لما ذكرته، أود التلميح إلى أن الهامش يلعب دور الإيجاز .. فما لا يرغب تفصيله، يتأكد إيجازاً وليس الإسهاب فيه،

وعلى المتلقي فيما بعد الرجوع والعودة إليه، كيما يخلق المقارنة المرغوبة...

ولعل أبلغ مثال عن هذا الإيجاز، رواية «سلطانة» لـ «غالب هلسا». فعلى مستوى المسرود، كنا نتعرف على نص «سلطانة» كما «مدام بوفاري». إلا أن بعض الوحدات الحكائية الصغرى كان يُقَصِّبها الروائي من سرده، وذلك بإيرادها في الهامش وتفصيلها، حيث إنها كانت تشكل نصاً مستقلاً بذاته ولذاته، علماً بأن «غالب هلسا» لم يحمل النص بمثل هذه الحمولة الثقافية الفكرية الموجودة في «أوراق»، دون أن يفوتنا التنبية إلى أن حقل علم النفس يشكل مرجعية ثابتة في كتابات «هلسا» الروائية... (\*)

شخصية «إدريس»: من فقدان إلى الحنين:

من «الغربة» إلى «أوراق» يستمر «عبد الله العروي» في تأكيد ذات الشخصية التي بنى عليها مشروعه الروائي. وإن كانت بعض الأعمال الروائية العالمية قد نزعت شهرتها من خلال الأبطال المتحدث عنهم فيها، فإن مشروع «العروي» الإبداعي الروائي تحقق فيه تسمية مشروع شخصية «إدريس»، ما دام الحديث يركز أساساً عنه، سواء بالتفصيل والتوضيح، أو بالإشارة والتلميح... ولئن كنا نرى كما ذكرت سالفاً، بأن الإشارة ترد في «الفريق» لوحدها، علماً بأن «أوراق» قد خصه بها من البداية إلى الختام... إنها سيرته الذهنية... قد يلاحظ البعض بأنه كما يذكر «إدريس» يتم الحديث عن «شعيب»... وهو قول صحيح وموضوعي سنعمل على تفصيله حين التطرق لدلالة المرأة في «أوراق».

إن نص «الغربة» ثم «اليتيم» و«الفريق» يتم فيهم ذكر اسم

---

(\*) ملاحظة: في «بيضة الديك» لـ «محمد زفزاف» وردت هوامش على شكل تدخلات من المؤلف ذاته...

«إدريس» كاسم علم، دون تأكيد اللقب أو الكنية... إنه يُذكر، وسط مجموعة قليلة من الشخصيات إذا ما استثنينا «الفريق»، وهو العمل الذي حوى الكثير من الشخصيات الرئيسة والثانوية كما اللغات... وهو بالتالي علم غير مركب تركيباً إضافياً أو إسنادياً... إلا أنه في «أوراق» كسيرة، يتم تحديد الاسم كاملاً: «صفي الدين أبو العلاء إدريس بن إدريس»... علماً بأن مرجعية التسمية، قد أعادها «حسن بحراري» إلى ما جاء في «الغربة» وهو التالي:

«... زارت أمه الموسم وذهبت عند الشواف وهي حامل في الشهر الثالث فرأى في الرمل أنه سيكون ذكراً ويكون فقيهاً يسمى باسم الولي الصالح... وفعلاً قبل الوضع بأيام مات أبوه وسمي باسمه وصدق كلام الشواف ودفنت الأم المصران في ضريح مولاي بو شعيب». («الغربة» / ص / 115).

وقد فسر «بحراري» هذا بقوله:

«لقد اختار الراوي الإتيان بهذا السرد الرسولي لأجل أن يوهمنا بأن بطل رواية الغربة ما سمي بإدريس إلا لأن الشواف قد تكهن بذلك أو لأن المصادفات شاءت أن تحقق، بموت الجد، أمنية الوالد في أن يسمي طفله باسم أبيه...»<sup>(6)</sup>.

وتمت إحالة ثانية وردت ضمن «الغربة» تمدنا بمبرر التسمية، وهو المبرر الدال على شخصية «المثقف»:

«... ما سمي إدريس إلا لكثرة ما كان يدرس الصحائف...» («الغربة» / ص / 90).

---

(6) كتاب «بنية الشكل الروائي». الباب الثالث «الشخصية في الرواية المغربية». حسن بحراري. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. ص: 256.



على أن الحديث عن شخصية «إدريس» لن يتم من خلال مجموع الروايات، أو هذا المشروع المايزال مفتوحاً على الخصب والنماء والإضافات الجادة.. خاصة وأن جهداً من هذا القبيل يتطلب إفراد مؤلف خاص به.. وهو ما نأمل أن يكون مسعى «الغير».. وإنما ستصدي لشخصية «إدريس» اعتماداً على «أوراق»، وإن كانت بعض الإشارات قد أُكِّدت في الأعمال السابقة، خاصة «الغربة» و«اليتيم».. إننا سنتناولها من خلال فقدان والحنين...

ما يميز شخصية «إدريس» في «أوراق» التستر والانطواء. وهي حالة إنسانية نفسية ناتجة عما مُني به الشخص في مراحل حياته الأولى وأرمي بذلك إلى فقدان الأم، وبالتالي الوقوع بين حنان الأب وسلطة الأخ. فما دام مصدر الحنان قد آل إلى الانتهاء، فإن ما يعوض الحنين المفقود الحد من الحرية ثم الإخضاع والإجبار، الرامي ليس إلى تأكيد مشاعر الشخص، رغباته وميوله، وإنما تدعيم وتأكيد آمال الأطراف الأخرى الأمية، والمفتقدة لأدنى المشاعر الإنسانية.. من ثم نجد شخصية «إدريس» تلجأ إلى الوحدة، إلى مناجاة الذات، وإلى التعبير عن المستشعر به.. وهي العوامل المؤهلة لامتهان الكتابة، ذلكم الحلم الذي سعى «إدريس» لبلوغه، على الرغم من متاعب الكاتب في البلدان المتخلفة.. وللذكر، فإن هذه الرغبة لم تكن لترضي أفراد الأسرة، الذين كانوا يرون في «إدريس» مطامح مغايرة لكأنني به لا يقرأ بذاته، بفكره، وإنما بذواتهم وأفكارهم..

«جواباً على سؤالك أقول إن إدريس، يتيم الأب، يعيش في محيط فقير كئيب، يشعر نحو أبيه شعوراً مزدوجاً، واثق أن غده سيكون أفضل من حاضره بسبب عزمه على التفوق في دراسته..» (ص / 25).

«.. منذ صباي وأنا أحلم أن أكون كاتباً..» (ص / 95).

فالإحساس بالوحدة والعزلة، لن يقود «إدريس» إلا إلى الحلم بالهجرة. وذلك قصد الخلوة إلى الذات بعيداً عن الأسرة من جهة، وتوقاً إلى النّهل من المعرفة والعلم من ناحية أخرى... وهو ما تمثله حال «إدريس» في الغرب... إنها صورة الانفصال عن المنشأ والأصل، كما عن الوطن... لكأن الحقّ هنالك وليس هنا كما يدّعي الصوفية في سياحاتهم... غير أن هذا الانفصال سوف يتولد عنه الحنين... الحنين إلى ما فُقد:

أ/ الأم.

ب/ البلدة.

ج/ الوطن.

من ثم، سيتعقب «إدريس» أخبار الوطن، كما أنه سيحاكم بالمُحاجة والمُقارعة جميع القضايا التي تمسه، وتؤثر على مساره الفكري والحضاري... وهي المحاكمة التي تضعنا أمام التصور/ الأمل للوطن، وهو بالطبع التصور المُخفّق، باعتبار أن نوايا الآخرين لم تكن لتؤكد سوى نزعة الوصول ولو كان ذلك على حساب الوطن نفسه... ومثل هذا الحنين سيبدّد الغربة المستشعر بها...

«... بكيت لأنني لم أشعر أبداً كما شعرتُ اليوم بتبعيتنا للغير، بانتظارنا الخير والشر منه، باعتمادنا الكلي على قراراته...» (ص/ 101).

«... يحاكم الاستعمار كما حاكم المجتمع والأسرة والأب...» (ص/ 237).

إن الإحساس بالفقدان ثم الحنين، سيجعل الذات تعيش انشطارها - إن حقّ القول -، وهو الانشطار الذي يتولد عنه وكبديل تأكيد



الذات عن طريق الكتابة، وذلك بهدف إعلان الحضور وتفويته... (\*)... ولن تكون لحظة الكتابة سوى دعوة لتمثل المنفلة من زمن الطفولة، أي اقتناص هذا الهارب، الغائب، الكامن في بنية اللاشعور، حيث للكتابة أن تجلوه، تكشف عنه وتعريه... ثم تأخذ الكلمة دورها ووظيفتها في الإبانة عن الرأي والموقف أيضاً... إنها بمثابة نقلة في حياة ذات شبه غائبة، نحو إعلان عن حضور وعن فعل، وعن رأي مسؤول للذات ككل، وأمام الآخر... إذا ما ألمحنا بأن الوصول لهذا الترسخ، بمثابة تدعيم لحلم وأمل ظلّ محمولاً منذ فترة الطفولة، وإلى أن تأكد في فترة متقدمة من النهل الإبداعي والمعرفي... بذلك، يحق القول بأن شخصية «إدريس» تضيف إلى معظم الشخصيات التي اشتهرت بها أعمال عالمية، وقُلْ أن يتوفر مثل هذا في أعمال روائية عربية، إذا ما استثنينا منها بالطبع نصوص «نجيب محفوظ»، «عبد الرحمن منيف»، «جبرا إبراهيم جبرا» و«الطيب صالح»... وقيمة الشخصية تتحدد في الإضافة لمجموع ما سلف من شخصيات روائية... (7).

### في دلالة المرأة:

لفت نظرنا الاهتمام بالمرأة منذ النص الأول «الغربة»... (\*)... وتأتي «أوراق» لتعمّق من هذه النظرة، وهو ما يدفعنا أساساً للوقوف على

---

(\*) ملاحظة: قد يقترب معنى «الانشطار» من الوارد في حقل التحليل النفسي كمفهوم...

Voir: ALAIN ROBBE- GRILLET «Pour un nouveau roman». Minuit.. P: 27. (7)

(\*) مثلاً أ/ «... جلس ورأى صورته في المرأة المعلقة فوق المكتب» (ص/ 90 من «الغربة»).

ب/ «... قال إدريس مبتسماً للمرأة: فلسفتي هي إذن تشريح الأموات».  
(ص/ 90 من «الغربة»).

دالاتها في هذه السيرة، التي أعادت بطريقة أو بأخرى، التذكير بقضايا ووقائع كانت «الغربة» قد تضمنتها... وللذكر، فإن بعض النصوص الروائية العربية، قد جعلت من المرأة رمزاً بهدف التعبير عن قضايا إنسانية وإحساسات داخلية. كمثال «أرواح هندسية» لـ «سليم بركات»، ثم «رحلة غاندي الصغير» لـ «إلياس خوري»...

وللمرأة في التحليل النفسي أبعاد... ذلك أن الجسد في حالة القلق أو الهلع يكون مجزأ... ولن يستعيد هيئته الكاملة إلا بالنظر للمرأة... فالطفل لما يرى صورته في المرأة يحس كأنه آخر، كأن الصورة ليست صورته... وهو ما يضطره للإمساك بها... وبعد حين، يهتدي عن طريق الوسيط، وليكن الأم، إلى أنه أمام صورة وليس أمام كائن واقعي... من ثم يتعرف إلى ذاته ويمارس علاقتها بالعالم الخارجي... في الآن عكست فيه المرأة جانب الإحساس الداخلي<sup>(8)</sup>.

إن اكتشاف الذات هو إعلان عن وجود صارخ للعالم بمن فيه... يقول: «عدنان حب الله»:

«... والبنية الذاتية تنطلق كما قلنا من مرحلة المرأة (أي اكتشاف الطفل لصورته) في الوهلة الأولى يعتبرها آخر، يداعبها كما يداعب طفلاً شبيهه: يبكي إذا بكى، ويضحك إذا ضحك، ويحاول أن يسيطر عليها، يغيب الصورة ويحضرها، بغية امتلاكها والتحكم بها... وهنا لا بد من تدخل الآخر (الأم) للتعريف عنها: فهي صورة مرئية تعرف عنه، فينسلب ويتماها بها...»<sup>(9)</sup>.

---

(8) مجلة «بيت الحكمة». ملف: (جاك لاكان). مبحث «مرحلة المرأة وتشكل

الأنثى». جان ميشال بالمي. نوفمبر 1988. من ص: 35 إلى 59.

(9) كتاب «التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان». مبحث «استلاب الذات في

الأنثى». عدنان حب الله. مركز الإنماء القومي. بيروت. ص: 121.

أما إذا تناولنا المرأة من حيث منحها الصوفي، فإن «ابن عربي» ذهب إلى الحديث عن وظيفة المرأة، بالنظر إلى علاقة الله بالعالم.. فالمرأة لا تقتصر على التشبيه والتوضيح، وإنما التعبير عن كيانات وجودية.. إنه يلغي الانعكاس أو المماهة والتكرار، ويُبقي على علاقة الله بالعالم بحكم كونها علاقة كونية.. فالعالم مرآة للحق يرى فيها معانيه الذاتية، وهي رؤية خارجية، تحدد وجود المرأة كمقابل لوجود الحق. ولا يقف الأمر هنا وحسب، وإنما يُعدّ الحق أيضاً مرآة للعالم، تتطلع فيها الموجودات إلى حقائقها الأزلية، وإلى المعاني الإلهية.. هذه الخاصة، أو الخاصية هي ما أسماه «منصف عبد الحق» بـ «الخاصية الدائرية»، القائمة على إبعاد الخطية..

«.. فكل مرآة تشكل جسداً برز حيناً ينظر إليه.. إنها فضاء للإرسال وللرؤية في الآن ذاته.»<sup>(10)</sup>

ويتضح أن التراث الصوفي من خلال «ابن عربي» في رؤيته لوظيفة المرأة، وعلاقتها بالظل والحلم، (قد يقترب) في جوانب مما جاء به التحليل النفسي.. علماً بأقدمية هذا التراث..

في «أوراق» يضعنا الروائي ومنذ المفتح: «شبح شعيب» أمام التباس مقصود. فـ «الأوراق» أو خلاصة رحلة «إدريس» الذهنية والفكرية والإنسانية، يتكفل بتنظيمها السارد، ثم يضعها رهن إشارة «شعيب». من ثم فبنية الرواية يتحكم فيها كل من السارد، «شعيب» و «إدريس».

إذا نحن استعدنا بيت «ابن عربي»:

---

(10) كتاب «الكتابة والتجربة الصوفية». مبحث «كونية الخيال وصورة المرأة عند محيي الدين بن عربي». وهو المبحث الذي اعتمدناه أساساً فيما جئنا به. منشورات «عكاظ». ويمتد من ص: 276 إلى ص: 299. أما الهامش رقم (10) فيتحدد في الصفحة: 291.

«وما الوجه إلا واحد غير أنه  
إذا أنت عدت المرايا تعددا»

يتبين لنا بأن السارد جزء لا يتجزأ من الروائي، وبالتالي فهو  
«إدريس» و «شعيب» وهو ما تدلنا عليه «شخصية شعيب» حتى في  
الأعمال السابقة. وقبل المضي في هذا الجانب نتوقف عند فقرة دالة  
وردت في الرواية، بالضبط في مفتحتها. يقول السارد:

«... كنت أرى أنه مرآة تنعكس فيها روحي وأنا مرآة تنعكس فيها  
روحه... ثم باعدت بيننا الحياة عند انتهاء الدراسة... قاطعته  
عندما سئمت حوارنا غير المتجدد... غاب عني رسمه ولم يفارقني  
فكره... شريحته وحنطته وجعلت منه بطل قصة...» (ص / 9).

يرى السارد في المرآة شخصية «إدريس». لِمَ لا يكون السارد  
«شعيب» ذاته... أيضاً يرى «إدريس» صورة السارد. إننا أمام تقابل  
انعكاسي تذهب فيه الشخصية الأولى إلى التماهي بالثانية... أقول إن  
المرآة كرمز، كخيال، تعدد الشخص وهو في الأصل، في الجوهر،  
واحدة لا غير. لكأني بالجسد يعاني من التفكك، ولن يستعيد كماله  
إلا بهذا الانعكاس والتماهي (\*).

لقد جعل الروائي بنية عمله تقوم على التعتيم والإضاءة. فما قد

---

(\*) ملاحظة: أورد الناقد «عبد القادر الشاوي» في صحيفة «الشرق الأوسط» العدد:

4274. بتاريخ 90/8/11 ما يلي:

«... ومعنى هذا أن القراءة، يجب أن تبدأ من وضع فصل دقيق بين ثلاث  
محطات. الأولى وندعوها محطة المؤلف (وهو عبد الله العروي كاسم علم)،  
والثانية وندعوها محطة الشخصية (وهي إدريس بمختلف العناصر الدالة على  
وجوده في النص) والثالثة وندعوها محطة السارد (وهو سارد غفل أو لعله  
شعيب)، يتمتع بكفاية لغوية تجعله على تنسيق مختلف المواد التي يحويها  
(النص)».

لا تكشفه أوراق إدريس، أي ما يبقى مظلماً لديه وعنه، نستبينه من منطلق الإضاءة، وتتمظهر في الحوار الجامع بين السارد و«شعيب».. وهو حوار لا يخرج في متضمنه عن الأفكار والآراء الواردة في أوراق إدريس.. ثم لنفترض أن الروائي نحا منحى ترك الأوراق على ما هي عليه.. بمعنى آخر، إلغاء السارد، ثم «شعيب»، فإن ما سيبقى بين أيدينا بمثابة نص يتكون من مذكرات تحمل تاريخاً وزمناً، في شكل ردود عن مقروءات، أو سرد متعلق بالحياة، أو رسائل عاطفية تفيض بالحب والشاعرية.. من ثم فإن السارد و«شعيب» سواء من خلال التعليق، التلخيص أو المقارنة، يَتَمَّانِ ويمهدان لما سيأتي.. إنهما أداتان ربط وتنظيم لحياة «إدريس» التي تعد حياتهما أيضاً، وبالتالي تاريخ مجتمع ككل..

إذن وظيفة المرأة في «أوراق» نفسية وصوفية.. نفسية بحكم كونها تذهب إلى الانعكاس والتماهي.. صوفية لأن السارد و«شعيب» ينظران إلى «إدريس» في المرأة، وهو ذاته يرى إليهما فيها. إنها صورة واحدة، تلبثُ تابثةً، وتتعلقُ بإدريس ومن خلفه الروائي، دون الزعم والقول بأن «إدريس» ذاته الروائي:

«قال يوماً هشام جعيط لإدريس: اقرأ محمد إقبال...»  
(ص / 150).

وأعتقد بأن نص «الفريق» المحلل سابقاً، يجلو عن هذا التقابل.. ويمكن دراسته من هذه الزاوية بالذات.

بين «أوراق» و«ذئب البوادي» تناص شكل الكتابة الروائية:

لا يأتي النص من لا شيء.. إنه حصيلة لقراءات مختلفة ومتنوعة. من ثم فهو يولد ليخلق ذات التأثير. فكما يتأثر، نلفيه يؤثر. والواقع أن قراءة «أوراق» تضعنا في محك استدعاء نص آخر. إنه «ذئب البوادي»



لـ «هرمان هيسه»(\*) . على أن عملية استحضار هذا النص ، ليست نتيجة أتت لكونه سيقَ ضمن الهوامش (هامش 81 و 128) ، بالرغم من قيمة ذلك ، وإنما قراءة نص «العروي» تقتضي هذا الاستدعاء . حين نعمل ، فذلك نتيجة للتعلق والتفاعل الحاصل على مستوى بناء النص الروائي في «أوراق» . أتحدث عن البناء وليس عن المضمون لطابعه الخصوصي في بعض الجوانب ، والعام أو العالمي في جوانب أخرى . . .

فالنص الأول «أوراق» محور بحثنا ، هو عبارة عن أوراق وُضعت بين يدي السارد و«شعيب» . أما الثاني «ذئب البوادي» فهو مذكرات «هاري هالزر» ، وقد وضعت تحت تصرف ابن أخ المؤجرة . ابن الأخ هذا قد يكون ذاته «هاري هالزر» أو صورة منه ، كما بالنسبة للسارد و«شعيب» في «أوراق» . . وإن كان نص «العروي» ينقسم إلى مفتتح أو مقدمة تحمل عنوان «شبح شعيب» ، إضافة لقسم أول ، ثم ثانٍ فثالث ، وهوامش الكتاب ، فإن «ذئب البوادي» يتضمن مقدمة للمؤلف ، ثم فصل «مذكرات هاري هالزر» ، وآخر تحت عنوان «أخبار ذئب البوادي» . وإن كان «إدريس» نموذجاً للمثقف والكاتب الذي يؤسس نقاشه انطلاقاً من زاد معرفي ، فيحاكم الأسرة ، الوطن والمعرفة ، فإننا نجد «هاري هالزر» بدوره يحمل ذات الهم ، هم المعرفة والكتابة على السواء . ولقد جعل «هاري» من شخصيته شخصية مزدوجة : إنسان ثم ذئب . إنها صورة واحدة ، لولا انشطارها . . وبالإمكان العثور على «هاري» كذلك ، في / وعبر كل شخصيات الرواية : هرمان المتحول إلى هرمينه ، بابلو ، ابن أخ المؤجرة ، ولم لا العمدة ذاتها .

« . . لأنني أشبهُ مرآة لنفسي . ففي نفسي شيء يعطيك الجواب ويفهمك ؟ وفي الحقيقة يجب أن يكون كل الناس مثل تلك المرايا

---

(\*) «ذئب البوادي» . ترجمة «النايعة الهاشمي» . دار ابن رشد . بيروت .

ويجيئون بعضهما البعض..» (ص / 92. من «ذئب البوادي»..).

مثلُ هذا التصور المرآوي، نعثر عليه كذلك في «أوراق» كما بينا سابقاً.. إلا أن مضمون «ذئب البوادي» بمثابة فلسفة في الحياة والموت، فلسفة تمتح من الموروث الصوفي المتأكد كذلك في نص «سدهارتا» لذات المؤلف. في المقابل تجنح «أوراق» نحو منحى الرواية الجامعة لكل الأجناس والخطابات، وإن كانت تؤرخ سيرة ذهن، فذلُّكم الذهنُ صورة ناطقة وأمينة وصادقة عن حياة اجتماعية وعن مرحلة تاريخية.

إن قيمة وأهمية هذا التفاعل، تتمثلُ في الإضافةِ سواء لنص محدد بذاته، أو لغيره من النصوص. فالنص ضد الموت، إنه يُستدعى ويُستحضر على الدوام، إما بوضوح مطلق، أو في غياب ذلك.. على أنه قد يكون التوارد من باب التشابه وحده وليس التماثل والتفاعل.. / ..



## فهرس المحتويات

5	إهداء .....
9	تقديم .....
11	عبد الله العروي وحدائة الرواية .....
19	القسم الأول : أبعاد صوفية (دراسة في رواية الغربية) .....
22	- الملمع الصوفي .....
22	1- صورة الحب .....
29	2- صورة الفقيه .....
33	3- صورة الذات .....
35	- دلالات الغربية والاعترااب .....
37	1- أبو حيان التوحيدى .....
39	2- محيى الدين بن عربى .....
42	- رمز البحر .....
45	القسم الثانى : الأسطورى الرمزي فى نص «اليتيم» .....
49	1- رمز المرأة بين الواقعى والأسطورى .....
56	2- صورة الليل .....
59	3- رمزية الطائر .....
65	القسم الثالث : الوحدة فى التنوع .....
	(وصف للمستويات اللغوية داخل رواية الفريق)
72	- المستوى الأول .....
72	أ - لغة سردية حكائية .....

73	ب - لغة تقترب من لغة الحكاية .....
74	المستوى الثاني .....
75	أ - الحوار .....
75	ب - الحكيم .....
76	- المستوى الثالث .....
76	أ - المكان .....
77	ب - الحالة النفسية .....
77	ج - الملامح والميزات الشخصية .....
78	- المستوى الرابع .....
81	- المستوى الخامس .....
82	- المستوى السادس .....
84	- المستوى السابع .....
85	أ - اللغة الجغرافية .....
85	ب - اللغة التاريخية .....
86	ج - اللغة الدينية .....
87	د - اللغة الرياضية .....
87	هـ - اللغة الحقوقية .....
90	- «الفريق» بين الأمل والإحباط .....
92	- في معنى السفر .....
92	- في دلالة الموت .....
93	- في اعتماد اللون .....
97	القسم الرابع: «أوراق» (قراءة جامعة في رواية جامعة) .....
100	- مسافات التخيل .....
102	- مسألة الرواية/ السيرة .....
105	- وظيفة الهامش .....
110	- في دلالة الممرات .....







عبدالله العروي

وحداثة الرواية

قراءة في نصوص العروي الروائية

أن تجربة «العروي» الروائية لها ما يميزها عن باقي التجارب الروائية المغربية الأخرى.. دون أن يغيب عن بالنا عمر هذه الرواية القصير، كما محدودية النصوص والكم الضئيل.. إنها تستمد فرادتها انطلاقاً من التصور النظري للرواية، وهو تصور يلعب وظيفة المساعد حالة الإنجاز، دون إلغاء خصوصية الفني الجمالي، الذي قد يُقصي النظري، ويُخضع العمل لحس التلقائية والعفوية.. وقلّما حقّق العمل المُخطط لمساراته هدفه الإبداعي الأسمى.. إلى جانب هذا، فإن ثراء النص الروائي، وهو ما تعكسه بامتياز «الفريق» و«أوراق»، يوضح أننا لسنا أمام أي روائي، وإنما أمام حفريات لغوية، تاريخية، اجتماعية، سياسية، فنية وغير ذلك.. وهي الحفريات الملتقطة لما هو روائي، في مجتمع يضج بما يمكن ملامسته والكتابة عنه...

إن التجربة، وأثر التجربة في النص / وعليه، تجلو عن سعة أفق معرفي، وعن تحكم في بناء النص، واستثمار التخيل.. إنها إضافة للنص الروائي العربي ككل...

